سبتمبر ١٩٩٥

العدد
١٢١

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

الماركسية واليوتوبيا الثورية

رد «نصر» على حكم الردة:
مأساة القراءة الحرفية للنص

محمد عفيفي مطر :
مصحف للكون .. فلسفة للرفض .. وقرية صابرة

مكتبة
لسان العرب
أ. علاء الدين شوقي
www.lisanarb.com

مكتبة لسان العرب
www.lisanarb.com
رابط بديل lisaneGarb.com

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية
شهرية يصدرها حزب التجمع الوطني الوحدوى
سبتمبر ١٩٩٥
رئيس مجلس الإدارة : **لطفى واكد**
رئيس التحرير : **فريدة النقاش**
مدير التحرير : **حلمى سالم**
سكرتير التحرير : **مجدى حسنين**

مجلس التحرير :
إبراهيم أصلان - صلاح السروى
كمال رمزى - ماجد يوسف
المستشارون :

د. الطاهر مكى - د. أمينة رشيد - صلاح عيسى
د. عبد العظيم أنيس - د. لطيفة الزيات - ملك عبد العزيز

شارك فى هيئة المستشارين: د. عبد المحسن طه بدر
شارك فى مجلس التحرير : محمد روميش

أدب ونقد

■ أول الكتابة:

....المحررة ٥

رد على حيثيات حكم الردة.. ......د.نصر حامد أبو زيد ١١

الماركسية واليوتوبيا الثورية عند أرنست بلوخ..

.... كارولس روسى ترجمة بشير السباعي ٣٧

□ملف محمد عفيفى مطر□

- درس الصلابة.............................. م.ى ٤٢

- مطر طليقا.. محمود أمين العالم.................... ٤٤

- المشهد الرمز وخيال الاستبدال فى ديوان فاصلة

ايقاعات النمل.......................... د. صلاح السروى ٥٢

- وقائع التعذيب الفيزيقى وتجليات النص

التخييلى.. السيد إمام ٦٨

- حـــيـــاة شـــعـــرية مـــغـــايرة. (شـــهـــا دة)

....جمال القصاص ٨١

- أنا الشحاذ المتسول فى أروقة الكلام النبيل (حوار)

.... محمد حربى ٨٥

□ الديوان الصغير □

- مختارات من شعر محمد عفيفى مطر

.... ٩٧

□ الحياة الثقافية □

- مطر.. مطر.. (شهادة) ....صلاح اللقانى ١٣٠

- مـــهـــرجـــان الإســـمـــاعـــيليـــة.. من فلسطين لروسيا............................ وليد الخشاب ١٣٢

- مسرح فرناندو آرابال.................. رانية خلاف ١٣٨

- الحائى.. ....ماجد يوسف١٤٤

أدب ونقد

التصميم الأساسى للغلاف للفنان :
محيى الدين اللباد

الرسوم الداخلية للفنانين :
سيف وانلى - محمود سعيد - راغب عياد - حسانين اسماعيل

لوحة الغلاف : الدراويش للفنان محمود سعيد

الإخراج الفنى : **حسين البطراوى**

أعمال الصف والتوضيب الفنى مؤسسة الأهالى :
سهام العقاد

عزة محمد عز الدين نعمة محمد على ، منى عبد الراضى

مراجعة لغوية : عبد الله السبع

المراسلات :

مجلة أدب ونقد / ٢٣ شارع عبد الخالق ثروت
«الأهالى» القاهرة / ت ٣٩٢٢٣٠٦ / فاكس ٣٩٠٠٤١٢

■ الأعمال الواردة إلى المجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أم لم تنشر

أول الكتابة

لأول مـرة منذ عـام ١٩٨٧، وتحـديدا منذ العـدد (٣٤) من "أدب ونقـد" يغـيب عن التـخطيط والإعـداد زمـيلنا الشـاعـر «حلمي سـالم» مـدير التحرير الذى غادرنا إلى أمريكا فى مسعى متأخر - كما يقول «ماجد يوسف» - للتعرف عن قرب ومن القلب على ثقافة العالم الجديد، وربما لالتقاط الأنفاس والتأمل الهادئ الذى كان مطلبا ملحا ومستحيلا فى آن واحد «لحلمي»، فكم مرة حدثنى بألم عن حلمه هذا أن يقرأ من أجل القراءة، ويبحث من أجل البحث ويحيا من أجل الحياة دون أن يكبله شئ ولا حتى الشعر نفسه الذى وهب له حياته. وحلمى بن جيل أثخنته الجراح والهزائم وحتى الانتصار القومى الشحيح الذى قدر له أن يراه فى حرب أكتوبر ١٩٧٣ سرعان ما تبدد فى سياسات الانفتاح الاقتصادي والصلح المنفرد غـير العادل والتشرذم العـربى، ولأن المهـمـومـين الحقيقيين من أبناء هذا الجيل بقضايا وطنهم وأمتهم والذين تطلعوا دائماً إلى مثل أعلى إنسانى يتجاوز الواقع البائس ويدفع بالإنسان إلى آخر مدى يمكن أن تحمله إليه طاقاته وقدراته - لم يعرفوا ذلك الانشطار بين حلمهم الشخصى والحلم العام فقد امتلأوا بحزن نبيل حين اكتشفوا مبكرا جدا أن الهجمة الشرسة على أوطانهم وعلى الكادحين فيها على نحو خاص أكبر من قدراتهم أفرادا وجماعات على المقاومة ولكنهم قاوموا بالكتابة.. بالنضال المباشر فى صفوف الأحزاب والمنظمات التقدمية، عرف غالبيتهم السجون والمعتقلات والملاحقات وعرفوا جميعاً المصادرة على حرية التعبير بصور شتى، وكان عليهم أن ينجزوا بمشروعهم فى هذه الظروف الصعبة، وحين تعب منهم من تعب ولاذ من لاذ ببلاد النفط بحثا عن إمكانية إنسانية للعيش الكريم، بقى «حلمى» فى وطنه بعد أن قضى فترة وجيزة فى بيروت محاصرا مع المحاصرين أثناء الغزو الإسرائيلى لها سنة ١٩٨٢...

ثم عاد إلى مصر وكان قدره - مثلنا جميعا - أن يكتب وهو واقف على أظافره.. وهو منشغل بعشرات التفصيلات الصغيرة، وكنا ننجز «أدب ونقد» التى أصبح مديرا لتحريرها سنة ١٩٨٧ فى هذا المناخ الذى يجعل

العمل قلقا وعسيرا على حد تعبير «حلمى»...

وها هى تجربته فى البحث عن استراحة مؤقتة ولحظات عابرة لالتقاط الانفاس وللتعلم من جديد فى أمريكا تتعرض لصعوبات هائلة، بعد أن طالت الأزمة العامة الطبقات الشعبية والوسطى فى أمريكا فما بالنا بالغرباء. وسوف يعود إلينا لنواصل العمل من جديد بإيقاعنا نفسه، ومشكلاتنا نفسها التى كدنا نتصالح معها بقدر ما أصبحت مستعصية على الحل وبقدر ما يملؤها التصميم على مواصلة الطريق نفسه.. فأهلاً «بحلمى»، ولعلنا سنكون بحاجة إلى وقفة نعيد فيها تنظيم الأمور والوقت والأوراق والميزانيات والعلاقات حتى نحصل على أفضل نتيجة ممكنة فى أوضاع سيئة.

ولعل الروح المخلصة الدءوبة التى أبدتها الشاعرة «إيمان مرسال» فى العمل بسكرتارية التحرير، وروح المسئولية العالية التى تحلى بها الشاعر «ماجد يوسف» عضو مجلس التحرير أثناء غياب حلمى، لعل ذلك كله أن يتواصل دائما، فربما كان بعض أجمل ما أنجزته «أدب ونقد» فى ميدان الخبرة العملية هو بث روح الفريق فى كل العاملين بها الذين طالما شكلوا أسرة صغيرة متحابة.

في العدد ملفان رئيسيان الأول عن الشاعر «محمد عفيفى مطر» احتفالا ببلوغه الستين، وهو واحد من شعراء العربية الكبار وشأنه شأن غالبية هؤلاء لم يحظ بالمكانة التى يستحقها أو التكريم الملائم، ربما لأنه كما يقول فى الحوار الذى أجراه الزميل - محمد حربى - وهو يتعاون مع «أدب ونقد» لأول مرة:-

«أنا الملك وعرشى صرخة المظلومين الجائعين الأميين الذين يسامون الحيف والخسف وسحق الكرامة والآدمية»

والمرء لايستطيع أن يمنع نفسه من أن يتساءل- بألم- متى يا ترى يصل شعر «محمد عفيفى مطر» إلى هؤلاء المظلومين.. إنه حتما لن يصل إلا إذا توفرت لهم فرص التعليم والثقافة الحقة والعيش بكرامة وهى الأهداف التى تناضل من أجلها بشرف الأحزاب التقدمية التى

ساوى «عفيفى» بينها وبين كل الأحزاب الأخرى فى انتقاده المرير لفكرة الحزبية ذاتها، رغم أنه هو نفسه شاعر «متحزب» بالمعنى العميق للكلمة بمعنى الدفاع عن العقل والاستنارة وكراهية البؤس والظلم، بل إنه «ملتزم.. حين ينتقد بعض الشعراء المحدثين فى وصفه «لانقطاع جدل الشعر والحياة فى مسيرة الشعراء الذين اكتفوا بجدل المكتوب والمقروء والسقوف المعتمدة للنصوص..»

وفى تشخيصه الذكى الثاقب للوضع الراهن فى مصر همّ سياسى واضح وعميق:

«تعذيب فإرهاب فقوانين طوارئ فبقاء أبدى للحزب والحكام فى إطار حرب أهلية محدودة ومنظمة يتم تزويدها بالكوادر والكوادر المضادة بنظام بديع لا ينقطع. ولا يتوقف..»

وقد اخترنا أن نقدم الديوان الصغير «لعفيفى» فى ملزمتين بدلا من واحدة كما اعتدنا نظرا للصعوبات الكبيرة التى يلقاها «عفيفى» فى نشر شعره نشرا واسعا.

أما الملف الثانى فهو رد «نصر حامد أبو زيد» على حيثيات حكم الردة الذى طالب فيه قضاة استئناف بالتفريق بينه وبين زوجته ابتهال يونس على أساس أنه مرتد ولا يجوز له أن يبقى متزوجا من مسلمة، وذلك بعد أن نشرنا حيثيات الحكم والردود القانونية والفقهية عليها فى العدد الماضى مع بيانات المثقفين التى ما تزال التوقيعات عليها تأتينا كتابة وعبر الهاتف بعد أن أصيب دعاة التنوير والعقلانية بفزع حقيقى لا فحسب من الحكم الذى يشكل سابقة بالغة الخطر والدلالة على تطورنا الديموقراطى وعدواننا فى الصميم على حرية الفكر والتعبير وإنما أيضا من موقف الدولة الذى اتسم بالميوعة رغم أن هذا التهديد يمكن أن يصل إلى عقر دارها كما قال الراوئى «جمال الغيطانى» للنائب العام فى لقائه مع وفد المثقفين:

- كيف نضمن أن لا يرفع أحدهم قضية حسبة ضد الرئيس مبارك لأن زوجته السيدة سوزان سافرة؟

وكنا نحن المثقفين ننتظر أن يصدر قانون عاجل يمنع قضايا الحسبة في مسائل الفكر والتعبير بصورة واضحة وكنا واهمين ولم ننتبه لحقيقة أساسية وهي سعي الحكم الدائب لمحاصرة الفكر الحر العقلاني لأنه يفضح المصالح التي تتستر بالدين، ويكشفها للجماهير المسحوقة التي لن تستطيع إلا بمساعدة نزيهة وصبورة من مثقفيها المخلصين أن تتبين حقيقتها وتناضل من أجل العدل والحرية والتقدم، وهكذا يصبح الحكم ضد «نصر» شأنه شأن القانون ٩٣ لسنة ١٩٩٥ الذي يغتال حرية الصحافة. ضربتان توأمتان لمحاصرة المثقفين وإسكاتهم وإرهاقهم في الدفاع عن أنفسهم بدلا من الانشغال بقضاياهم الأساسية والنهوض بمسؤلياتهم تجاه الشعب الذي يتعرض للنهب والظلم والإهانة على كل المستويات.

وليست القراءة الحرفية للنصوص التي يبين لنا نصر في رده كم أنها مأساوية ورجعية إلا أداة من أدوات التخلف وتكريس الأوضاع القائمة.

وأتمنى عليكم أن تتأملوا معي الأساس الحقيقي لاجتهاد «نصر» كواحد من أقدر الباحثين في علوم القرآن، وعالم أصيل تربى على التراث العقلاني للثقافة العربية الإسلامية والقراءة التاريخية للقرآن الكريم كتاب العربية الأكبر وينبوعها الخالد كما يقول «محمد عفيفي مطر».

إن نصر يتصدى في قراءته التاريخية العقلانية تلك لواحدة من أكثر القضايا مركزية في حركة تحررنا وتقدمنا ألا وهي قضية تحرير المرأة التي تسعى القوى الرجعية والظلامية لإعادتها إلى عصور الظلام والحريم يقول نصر:

«والحال كذلك ألا تكون المعاني الواردة في النصوص عن المرأة - بما في ذلك توريثها نصف نصيب الذكر - ذات مغزى يتحدد بمقياس طبيعة الحركة التي أحدثها النص وبتحديد إتجاهها؟ إنها حركة تتجاوز الوضع المتردي للمرأة وتسير في اتجاه المساواة المضمر، والمدلول عليها في نفس الوقت، ولا يتم الكشف عن المضمر في قضية المرأة ومساواتها بالرجل خارج سياق الكشف عن حركة النص الكلية، وهنا تنكشف دلالة

المضمر كاملة حين توضع فى سياق حركة النص من العبودية التى تعرضنا لها فيما سبق...»

إن حكم الردة بالإضافة إلى مأساة القراءة الحرفية فيه يتعامل مع «ابتهال يونس» كامرأة باعتبارها شيئاً أو أداة لاظهار أو إخفاء شئ حين يقرر تطليقها دون استشارتها وكأن حياتها الشخصية واختباراتها ليست ملكا لها كإنسان مستقل كامل الأهلية، ولكن «ابتهال» تلك المثقفة الشجاعة رفضت أن تكون شيئاً أو أداة، وساندت زوجها الذى هو اختيارها الحر كما كانت هى اختياره.. وهكذا أخذت حملة التضامن الواسعة تساندهما معا وتقدم لهما عونا معنويا بلا حدود، ويصر المثقفون المستنيرون والتقدميون على مواصلة العمل فى إطار لجنتهم للدفاع عن حرية الفكر والاعتقاد، لا دفاعا عن نصر وابتهال فقط وإنما دفاعا عن الحق والمبدأ فى الأساس.

ويقدم لنا بشير السباعى ترجمته الجميلة لنص عن «أرنست بلوخ» عن الماركسية كيوتوبيا ثورية، وهو إسهام أصيل فى الرد على المقولات الجائرة والتبسيطية التى تحصر الفكر الماركسى باعتباره فكرا ماديا فى إطار الاقتصاد البارد الذى هو الرأسمالية بالضبط، ويرد الاعتبار للتطلع الروحى التحررى العميق للماركسية.

«والرأسمالية بالنسبة لبلوخ إنما تمثل أعلى شكل لنزع الطابع الإنسانى، للإغتراب والتشيؤ بقدر ما إنها تختزل الجميع - البشر والأشياء على حد سواء إلى حالة سلعة، وعبر سلاح نضال الطبقات تريد الماركسية أنسنة المجتمع، وهى تتوجه بادئ ذى بدء إلى المستغلين (بفتح الغين).

لكن غايتها قادرة على إجتذاب جميع أولئك الذين يعانون فى ظل الرأسمالية، جميع أولئك الذين يمكنهم التعرف على أنفسهم فى صيحة الحرب التى أطلقها الديمقراطى الألمانى الثورى «جورج بوخنر» الحرب على القصور.. السلم للأكواخ..

إن المعركة الاشتراكية تتطلب فى آن واحد الحلم والحماس وصفاء

الفكر.

والماركسية تملك القدرة على أن توحد فى مسعاها النظرى والعملى بين التحليل الأكثر صرامة، والحلم الأكثر جموحا، وهى تشير إلى السبيل الذى يمكن عبره للعصر الذهبى القديم أن يصبح يوتوبيا المستقبل الملموسة..»

النظرة المادية أى الواقعية ليست إذن نقيض الحلم ولا هى تسخر منه، والرومانسية مكون أساسى من مكونات هذا الحلم المستقبلى..

«إن إرنست بلوخ رومانسى ثورى بشكل حازم، فشأنه فى ذلك شأن الرومانسية يستمد من ثقافات الماضى الذخيرة الروحية البارود اللازم لتغيير العقلانية الباردة واللاإنسانية المميزة للرأسمالية لكن هدفه لا يتمثل فى إعادة تكوين شلوج الماضى، فما يهدف إليه هو بالأحرى تثوير الحاضر، وفتح الطريق الذى يقود إلى اليوتوبيا المشاعية مستخدما ذلك السلاح الباتر، مفتاح أبواب المستقبل الذى نسميه الماركسية..»

فاتنا فى عددين متتاليين أن نقدم التحية الواجبة للصديق الناقد «غالى شكرى» رئيس تحرير القاهرة رد الله غيبته وشفاه، وكنا قد أعددنا مقالا للناقد «عبد الرحمن أبو عوف» لننشره فى هذا العدد ووجدناه فى اللحظة الأخيرة منشوراً فى «القاهرة» و«غالى شكرى» هو واحد من النقاد على قائمة ملفاتنا إحتفالا ببلوغه الستين، ولم نشأ أن نقدم ملفا ناقصا عنه ولذلك سوف ننتظر عودته سالما لنشاوره فى كل شئ.....

كذلك تأخرت دراساتنا عن الشيخ إمام ومحمد الموجى وأمينة السعيد لأننا نريد أن نقدم جديدا.

وكالعادة.. طردت الأبحاث النصوص ونحن لا نريد أن يكبر غضب المبدعين منا حتى نعجز أمامه لذلك قررنا أن نفسح أكبر مساحة للنصوص فى عددنا القادم لنتفادى المزيد من الغضب، ففى كل مرة نشرع فى إعداد الترتيبات الأخيرة نكتشف أنه بوسعنا إصدار «أدب ونقد» أسبوعيا..لكن (العين بصيرة والإيد قصيرة) فلا تغضبوا منا....

المحررة

رد على حيثيات حكم الردة

مأساة القراءة الحرفية للنص

د. نصر حامد أبو زيد

نشرت أدب ونقد في عددها الماضي -أغسطس ١٩٩٥- حيثيات حكم الردة الذي أصدرته محكمة الاستئناف ضد الدكتور نصر حامد أبو زيد، وطالبت بمقتضاه بالتفريق بينه وبين زوجته الدكتورة إبتهال يونس على أساس أنه لا يجوز لمسلمة أن تبقى زوجة لمرتد.

وننشر في هذا العدد رد الدكتور نصر على حيثيات الحكم، ويمكن مراجعة الإحالات الواردة في هذا الرد على الحيثيات المنشورة في العدد الماضي.

١- تعريف "الردة" في الحيثيات يجمع بين ما أجمع عليه الفقهاء وما يسره القاضي في نفسه مبيتا النية على اغتيال المستانف ضده:

يتبدى هذا في عدم التزام الحكم بالتعريف الوارد في كتب الفقه والذي يورده الحكم في ص ٦ حيث تم التفريق بين الردة والاعتقاد، وأخذ الحكم بتعريف الردة على أساس أنها "فعل مادي له أركانه وشرائطه وانتفاء موانعه.. ولابد أن تظهر هذه الأفعال بما لا لبس فيه ولا خلاف انه يكذب الله سبحانه أو يكذب رسوله صلى الله عليه وسلم وذلك بأن يجحد ما ادخله في الإسلام (ولا تعليق لنا على هذه العبارة الأخيرة التي تعكس عدم فهم القاضي لمهمة الرسول صلى الله عليه وسلم الذي هو مبلغ عن ربه ولا يجوز له إدخال شئ في الإسلام، والشواهد القرانية على ذلك اكثر من أن تحصى).

والذي يهمنا إبرازه في

هذا التعريف اشتراط أن تكون الأفعال التى توصف بالردة أفعالا تظهر التكذيب بالله ورسوله بما لا لبس فيه ولا خلاف، أى بما لا يحتمل التأويل بوجه من الوجوه. ولذلك أجمع الفقهاء - فيما يورده التعريف الوارد فى الحكم كذلك - انه "لو وجد قول أو رواية أنه لا يكفر بفعل معين ولو كان ضعيفا، فإنه لا ينبغ بكفره ولا يقضى بكفره لأن الكفر شئ عظيم فلا يجوز جعل المؤمن كافرا متى وجدت رواية بعدم تكفيره".(ص٦)

هل التزم القاضى بهذه الشروط أم أنه تجاهلها تجاهلاً تاما:

يكرر الحكم التعريف السابق بصيغة أخرى مفادها أن "المرتد هو الراجع عن دين الإسلام إلى الكفر وركنها التصريح بالكفر - لاحظ التصريح هو الركن - إما بلفظ يقتضيه أو بفعل يتضمنه بعد الإيمان ويقرر الحكم أن المحكمة تأخذ بما اتجه اليه كثير من الفقهاء سواء من الحنفية أو الشافعية أو غيرهم من أنه اذا وجد قول عند أحد من الفقهاء ولو كان القول ضعيفا بعدم كفره فإنه يؤثر بهذا القول ولا يجوز القول بتكفيره لأن الإسلام ثابت يقيناولا يزول اليقين إلا بمثله فلا يزول بالظن ولا بالشك، فيلزم أن يكون ما صدر من المدعى بردته مجمعا على أنه يخرجه من الملة عند كافة علماء المسلمين وأئمتهم مع اختلاف مذاهبهم الفقهية (ص٧-٨).

وبالعودة إلى بعض المصادر الفقهية والتفسيرية التى أشار اليها الحكم يمكن أن نكتشف أن حدود الأفعال والأقوال التى تدخل فى حيز الردة تنحصر فى التالى:

١- إجراء كلمة الكفر على اللسان بعد الإيمان.

٢- الهزل بلفظ الكفر.

ولما كان الكفر نقيض الإيمان والإيمان بحسب ما ورد فى شرح المختار قبول القلب وإذعانه لما علم بالضرورة أنه من دين محمد صلى الله عليه وسلم بحيث تعلمه العامة من غير افتقار إلى نظر واستدلال كالوحدانية والنبوة والبعث والجزاء ووجوب الصلاة والزكاة وحرمة الخمر ونحوها (٣/٢٨٣)، فإن الكفر يكون بصدور قول صريح يكذب ما علم من الدين بالضرورة وهو مالا يفتقر إلى النظر والاستدلال. وهذا من شأنه إخراج كل ما سبيله النظر والاستدلال من حيز الكفر.

هذا، على مستوى القول الذى هو إجراء كلمة الكفر على اللسان، أما الهزل بلفظ الكفر فقد شرحه ابن عابدين كذلك قائلا: "أى ما تكلم به باختياره غير قاصد معناه. وهذا لا ينافى ما مر من أن الإيمان هو التصديق فقط أو مع الإقرار، لأن التصديق وإن كان موجودا حقيقة لكنه زائل حكما لأن الشارع جعل بعض المعاصى إمارة على عدم وجوده كالهزل المذكور ولو سجد لصنم أو وضع مصحفا فى قاذورة، فإنه يكفر مصدقا لأن ذلك فى حكم التكذيب" (٣/٢٨٤).

ومفاد ذلك كله أن المرتد فعلا من أتى بفعل من الأفعال السابقة (السجود لصنم أو إلقاء المصحف فى قاذورة) أما المرتد قولا فهو من جرت على لسانه كلمة الكفر بما هو داخل فى حيز الإيمان، وهو كل ما لا يفتقر - أى يحتاج إلى نظر واستدلال. وهذه النقطة الأخيرة يزيدها ابن عابدين وضوحا حين يشرح المقصود بتكذيب

النبي صلى الله عليه وسلم بانه عدم الإذعان والقبول لما علم مجيئه به صلى الله عليه وسلم ضرورة اى علما ضروريا لا يتوقف على نظر واستدلال "السابق نفسه".

العلم الضروري والعلم الاستدلالي

وهنا لابد لنا من شرح الفرق بين "العلم الضروري" والعلم "النظري" أو الاستدلالي"، حيث ان تمييز الفقهاء بينهما في تعريف "الردة" و"المرتد" يعكس وعيا نابعا من كلية المنظومة المعرفية للتراث الإسلامي، لأن هذا التمييز مستمد من نظرية المعرفة عند علماء المسلمين، سواء في علم الكلام أوفي الفلسفة، لكن هذه النظرة الكلية غائبة تماما في الوعي الإسلامي المعاصر، فضلا عن غيابها المطلق في حيثيات الحكم موضوع الطعن.

العلم الضروري في تعريف الباقلاني (ت ٣٠٤ هـ) "علم يلزم نفس المخلوق لزوما لا يمكن معه الخروج عنه ولا الانفكاك منه، ولا يتهياله الشك في متعلقه ولا الارتياب به". اما العلم النظري فهو "علم يقع عقب استدلال وتفكر في حال المنظور فيه او تذكر لما نظر فيه، فكل ما احتاج من العلوم إلى تقدم الفكر والرؤية وتامل حال المعلوم فهو الموصوف بقولنا علم نظري".

(التمهيد / ٣٥و٣٦ وانظر كذلك الانصاف/١٣).

وقد انتقلت هذه التفرقة بين العلم الضروري والعلم الاستدلالي إلى مجال الدراسات القرآنية في شرح ما ورد في سورة آل عمران الآية السابعة وهي قوله تعالى "هو الذي انزل عليك الكتاب فيه ايات محكمات هن أم الكتاب واخر متشابهات، فاما الذين في قلوبهم زيغ فيتبعون ما تشابه منه ابتغاء الفتنة وابتغاء تاويله". حيث أجمع علماء القرآن والمفسرون أن "المحكم" هو الأصل "والمتشابه" هو الفرع، وتاثرا بالفكر الإسلامي والفلسفي اعتبروا أن "المحكم" بمثابة العلم الضروري والمتشابه بمثابة "العلم النظري" والاستدلالي.

هكذا يفسر ابن قتيبه (ت ٢٧٦) وجود المتشابه في القرآن ويرد على الطاعنين فيه بسبب وجود المتشابه بالقول أن المتشابه اختبار وابتلاء وتكليف "ليتبين المجتهد من المقلد، وليتمايز الناس بمعارفهم.. ولو كان القرآن كله ظاهرا مكشوفا حتى يستوي في معرفته العالم والجاهل لبطل التفاضل بين الناس وسقطت المحنة وماتت الخواطر" (تاويل مشكلة القرآن/٨٦).

ويربط القاضي عبد الجبار بين "العلم الضروري" و"العلم النظري" من جهة وبين المحكم والمتشابه في القرآن من جهة اخرى ربطا محكما حيث يقول "إعلم ان الغرض بكتاب الله جل وعز التوصل به إلى العلم بما كلفناه وبما يتصل بذلك من الثواب والعقاب والقصص وغيره. والمعلوم قد يكون الصلاح فيها أن تكون ضرورية وأن تكون مكتسبة، ومتى كانت ضرورية فقد يكون الصلاح أن يتوصل اليها بمعاناة، وقد يكون الصلاح في أن ينجلي طريقه وقد تكون المصلحة في أن يغمض ذلك وصارت العلوم في هذا الوجه بمنزلة سائر الأفعال التي يفعلها الله والتي يكلفناها، فإذا ثبت ذلك فكما ليس لأحد من اصحاب المعارف ان يقول: ما الفائدة في أن تكلف

اكتساب المعرفة بالله عز وجل وبتوحيده وعدله، وهلا جعل ذلك اجمع في العلوم الضرورية ليكون اجلى ولتزول الشبهة والشكوك حينذاك ولا يدور لهذا السائل مثله في طرق الأدلة وفيقول هلا جعلها عز وجل متفقة في الوضوح. وبمثل ذلك ابطلنا قول من قال ينفي القياس والاجتهاد اذا عول على ان النصوص تزول عنها الريب فيجب ان تكون الاحكام مشتركة بها، فقلنا: إن المصلحة قد تختلف في طرق الأحكام كما تختلف في نفس الاحكام، فكما لا يجوز ان يقال فيها: انه يجب ان يجرى على وجه واحد، فكذلك القول في طريقها وادلتها" (متشابه القرآن/ ٢٣-٢٤).

يتبين من كل ما سبق أن محتوى الإيمان الذي يعد الارتداد أو الخروج عنه كفرا هو ما يعلمه المسلم علما ضروريا أي دون حاجة إلى نظر أو استدلال وليس في كل ما اورده الحكم من اقوال قولا واحدا ينكر علما ضروريا. فليس ثمة قول ينكر أن الله واحد وأن محمد صلى الله عليه وسلم نبيه ورسوله أو ينكر الصلاة اوالصيام أو الزكاة أو الحج أو يحرم حلالا أو يحلل حراما. وإنما كل ما ورد هو من قبيل الاجتهادات النظرية الاستدلالية.

وهنا نلاحظ أن الحكم انحراف عن التعريفات السابقةالمستقاة من كتب الفقة واجتهادات العلماء الأفذاذ انحرافا واضحا حين اضرب صفحا عنها بعدذكرها وعاد ليدمج فيها تصوراته الشخصية التي تمهد له السبيل لإصدارالحكم الذي اصدره حيث عاد في ص٨ ليقول: "والردة تكون بان يرجع المسلم عن دين الإسلام طالما وعلوا بان اجرى كلمة الكفر عامدا صريحة على لسانه أو فعل فعلا قطعي الدلالة أو قال قولا قاطعا في جحود ماثبت بالآيات القرآنية أو الحديث النبوي الشريف واجمع عليه المسلمون (هكذا أدخل الإجماع في حيز الإيمان وهذا لم يقله احد من العلماء). وبعد ذلك اعطى الحكم لنفسه الحق في أن يحدد حصرا موجبات الردة التي سبق أن حصرها العلماء فيما يعلمه المسلم ضرورة فقال:

"فمن انكر وجود الله تعالى او اشرك معه غيره او نسب له الولد أو الصاحبة، تعالى عن ذلك علوا كبيرا، أو استباح لنفسه عبادة المخلوقات، أو كفر بآية من آيات القرآن الكريم أو جحد ما ذكره الله تعالى في القرآن من أخبار أو كفر ببعض الرسل أو لم يؤمن بالملائكة أو بالشياطين أو رد الأحكام التشريعية التي أوردها الله سبحانه وتعالى في القرآن الكريم ورفض الخضوع لها والاحتكام اليها أو أنكرها أو رد سنة رسول الله صلى الله عليه وسلم عامة رافضا طاعتها والانصياع لما جاءت به من الاحكام إلى غير ذلك من الأمثلة" (ص٨).

ولنا على هذه الأمثلة مجموعة من الملاحظات:

الملاحظة الأولى:

أنالجملة "من انكر.. إلى غير ذلك من الأمثلة" ليست جملة عربية تامة، لأن "من" في بداية الجملة اداة شرط تستلزم جملة شرط وجملة جواب، والجملة كلها عبارة عن مجموعة من الجمل المعطوفة كلها على جملة الشرط.

من أنكر وجود الله سبحانه وتعالى:
أو أشرك معه غيره...
أو نسب له الولد أو

الصاحبة
أو استباح لنفسه..
أو كفر بآية...
أوجحد ما ذكره الله تعالى
أو كفر ببعض الرسل..
أو لم يؤمن ...
أورد الأحكام...
ورفض الخضوع لها
أورد سنة رسول الله...
إلى غير ذلك من الأمثلة

وهذه العبارة التى لا تكون جملة مفيدة لغياب جواب الشرط تصيب الحكم القانونى فى مقتل لأن حذف جواب الشرط يجعل معنى الجملة خاضعا للتأويل.

الملاحظة الثانية:

ان هذه الأمثلة سوت عن طريق استخدام أداة العطف الدالة على التخيير "أو" بين انكار وجود الله والشرك من جهة وبين رد بعض الأحكام أو رد بعض السنة أو رد الإجماع من جهة أخرى، وليسا سواء بأى حال من الأحوال، فنحن نعلم من كتابات الإمام الشافعى أن هناك من رد من السنة والأصل له فى القرآن ولم يكفر الإمام الشافعى هؤلاء بل ناقشهم بالحجة والدليل والبرهان (ابطال الاستحسان، الجزء السابع من كتاب "الأم" ط دار الشعب ص١٦٤٠، وانظر كذلك محمد ابو زهرة: أبو حنيفة، صفحات ٢٥٦-٢٥٧-٢٨٨-٢٨٩، وكذلك أحمد أمين: فجر الإسلام، دار النهضة المصرية، القاهرة، ط١٣، ١٩٨٢ ص٢٤٢-٢٤٤).

الملاحظة الثالثة:

ان هذه الأمثلة المطروحة والملقاة على عواهنها خلافا لما حدده العلماء والفقهاء كانت توطئه للوثب للحكم وذلك بدليل قوله بعد ذلك : "وحيث أن المحكمة اطلعت على المؤلفات الآتية:.. الخ فهل اطلعت المحكمة حقا واستدلت حقا على المؤلفات المذكورة؟

يتبدى فساد الاستدلال من أن الحكم يورد بعض الاقوال من كتب "نقد الخطاب الدينى" و"مفهوم النص" وبحث "اهدار السياق فى تاويلات الخطاب الدينى" وهو بحث وليس كتابا، ولكنه يحلل هذه الاقوال ولا يفهم محتواها ولا تركيبها اللغوى، بل يقفز قفزة فى الهواء ليقول:

"وحرفية النصوص المنقولة من مؤلفات المستانف ضده الأول سالفة الإشارة تدل بمنطوقها على ما يلى" ص١٠ ونلاحظ هنا الإصرار على الحرفية وعلى المنطوق دون المدلول، ولو أخذنا بحرفية بعض الآيات القرانية الخاصة بالأحكام وبمنطوقها دون مدلولها لدخلنا فى باب من الفوضى عظيم: إن قول الله سبحانه وتعالى: "حرمت عليكم أمهاتكم" لو اخذ بحرفيته وبمنطوقه لقيل ان على المسلم أن يحرم على نفسه كل ما يتصل بالام مجالستها ومؤاكلتها ومحادثتها والتلطف اليها والتودد لأن لفظ التحريم واقع مباشرة على الأمهات. لكن لأن أبناء اللغة العربية يعرفون علما أو حدسا أن لكل حرف دلالته ولكل منطوق مفهوم فهموا أن المقصود بالتحريم تحريم النكاح، وأن لفظ النكاح محذوف من الكلام.

لكن ما للحكم وحيثياته ببديهيات القراءة!! ومع ذلك ما أسهل أن نتبين أن القراءة الحرفية ودلالة المنطوق فى الجمل المستشهد بها لا تفضى إلى النتائج التى توصل اليها الحكم والتى نناقشها تفصيلا على

النحو التالي:
أولا : يذهب الحكم إلى ان المؤلف ينكر وصف الله تعالى بانه ملك، وينكر العرش والكرسي وجنود الله والملائكة وما يورده الحكم من أقوال المؤلف ليس انكارا للوصف القرآني، بل هو انكار للفهم الحرفي للوصف القرآني. إن هذه الصور القرآنية إذا فهمت فهما حرفيا تشكل صورة أسطورية في وعى الناس، فالانكار هنا منصب على الفهم لا على الصورة التعبيرية ذاتها. والغريب ان الحكم يورد هذا الشرط المنصوص عليه في عبارة المؤلف مرتين: المرة الأولى في ص٩، والمرة الثانية في ص١٠ في قوله: ويرى المستانف ضده أن الآيات التي وردت بكتاب الله تعالى إذا فهمت فهما حرفيا تشكل صورة أسطورية. لا يفهم الحكم قواعد الجملة الشرطية، سواء في الكتابة كما ورد في تحليلنا لتعريفه للردة أو الفهم كما هو الحال هنا، فيتمادى في استدلاله الفاسد: ليقرر في خفة وسذاجة يحسد عليها ان "هذاالقول لا يبعد كثيرا عما حكاه القرآن الكريم عن قول الكافرين في آياته "متجاهلا اننا نصف التصور الناتج عن الفهم الحرفي بانه تصور اسطوري، وهذاالوصف لا يمس القرآن الكريم ولا آياته من قريب أو من بعيد.

والإمام محمد عبده مواصلا في ذلك التراث الإسلامي العقلاني التنزيهي يقرر انه إذا "جاء في نصوص الكتاب أو السنة شئ ينافي ظاهر التنزيه فللمسلمين فيه طريقتان إحداهما طريقة السلف وهي التنزيه الذي أيد العقلفيه النقل ... وتفويض الامر الي الله فهم حقيقة ذلك ، مع العلم بان الله يعلمنا بمضمون كلامه ما نستفيد منه في أخلاقنا وأعمالنا وأحوالنا، ويأتينا في ذلك بما يقرب المعاني من عقولنا ويصورها لخيالاتنا. والثانية طريقة الخلف وهي التاويل، يقولون: إن قواعد الدين الإسلامي وضعت على أساس العقل، فلا يخرج شئ منها عن المعقول، فإذا جزم العقل بشئ وورد في النقل خلافه يكون الحكم العقلي القاطع قرينة على أن النقل لا يراد به ظاهره ولابد له من معنى موافق يحمل عليه فينبغي طلبه بالتاويل (تفسير المنار، الجزء الأول، ص ٢١٠-٢١١)."

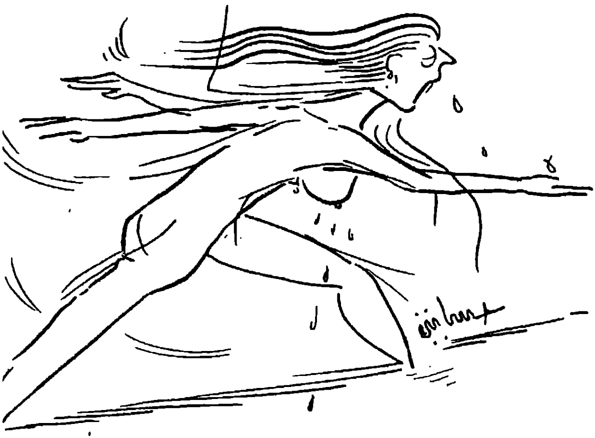
على قدر أفهامهم

وكلام الإمام محمد عبده كما هو كلام العلماء الذين يستند إلى آرائهم من السلف والخلف - أهل التفويض وأهل التاويل - واضح الدلالة على ان الله يخاطب البشر على قدر عقولهم وأفهامهم وفي هذا رد كاف على التاويل الحرفي من جانب الحكم لكلام المستانف ضده (الطاعن في الحكم) والخاص بان النص القرآني يتعامل مع التصورات الذهنية للجماعة في صوره وعباراته، حيث ذهب سيادة القاضي إلى تحوير الكلام عن مقاصده فقال سامحه الله "ومنطوق المستانف ضده في كلامه السابق أن كتاب الله تعالى حوى الكثير من الاباطيل التي سايرت المجتمع الإسلامي في بدايته لوجود هذه الأشياء في أذهان الناس في تلك الحقبة السحيقة من التاريخ وأن على الناس التخلص من هذه الأباطيل والتمسك بالحقيقة التي لا يعرفها المستانف ضده وحده تعالى الله عما يقولون علوا كبيرا" ص١١.

لقد تجاوز الحكم هنا دلالة المنطوق - مخاطبة القرآن للناس على قدر عقولهم وأفهامهم وتصوراتهم - إلى التأويل المغرض الساعى سعيا حثيثا لاغتيال المستأنف ضده مع سبق الإصرار والترصد. وها هو الإمام محمد عبده يقوم بتأويل قصة آدم عليه السلام منذ خلقه الله وأمر الملائكة بالسجود له بعد أن أعلمهم بأنه سبحانه جاعل فى الأرض خليفة (البقرة من ٣٠-٣٨) يتأول كل ذلك بأنه تمثيل وهو ما يعنى استبعاد الدلالات الحرفية لكلام الله سبحانه مع الملائكة ومراجعتهم له سبحانه. كما يستبعد الدلالات الحرفية لتعليم الأسماء لآدم.. الخ. يقول: "وتقرير التمثيل فى القصة على هذا المذهب هكذا: أن إخبار الله الملائكة بجعل الانسان خليفة فى الأرض هو عبارة عن تهيئة الأرض وقوى هذا العالم وأرواحه التى بها قوامه ونظامه لوجود نوع من المخلوقات يتصرف فيها فيكون به كمال الوجود فى هذه الأرض. وسؤال الملائكة عن جعل خليفة يفسد فى الأرض لأنه يعمل باختياره ويعطى استعدادا فى العلم والعمل لا حولهما هو تصوير لكون الشعور الذى يصاحب كل روح من الأرواح المدبرة للعوالم محدودا لا يتعدى وظيفته. وسجود الملائكة لآدم عبارة عن تسخير هذه الأرواح والقوى له ينتفع بها فى ترقية الكون بمعرفة سنن الله تعالى فى ذلك. وإباء إبليس واستكباره عن السجود تمثيل لعجز الإنسان عن إخضاع روح الشر وإبطال داعية خواطر السوء التى هى مثار التنازع والتخاصم والتعدى والإفساد فى الأرض، ولولا ذلك لجاء على الانسان زمن يكون فيه أفراده كالملائكة بل أعظم، أو يخرجون عن كونهم من هذا النوع البشرى" (السابق/١/٢٣٣-٢٣٤).

هل خرج الإمام عن العقيدة وارتد عن الإسلام بهذا التأويل الرمزى الذى ينبنى على مقولات مثل "عبارة" و"تصوير" و"بيان" و"تمثيل"، فى محاولة لاستبعاد الدلالات والمعانى الحرفية التى تتنافى مع التنزيه!! وهل القول بأن الله سبحانه يخاطب الناس على قدر عقولهم وأفهامهم وتصوراتهم يمثل إساءة القرآن أم الإساءة هى التمسك بالدلالة الحرفية التى لا تجد لها فى العقل سندا. ثم هل هى سخرية من القرآن - ما يزعم الحكم - أن يقال "وقد حول النص الشياطين إلى قوة معوقة وجعل السحر أحد أدواتها"؟ وكيف ذلك وقد كانت الشياطين تمثل قوى مساعدة للكهان قبل الإسلام، تسترق أخبار السماء وتبلغ بها الكهان، ثم حجبت عن السمع بالشهب كما قرر القرآن؟ ألم يقرر القرآن فى مسألة السحر أن الشياطين كفروا وأن سليمان عليه السلام لم يكفر لأن الشياطين كانوا يعلمون الناس السحر. وأليس القرآن هو الذى وصف أفعال سحرة فرعون بأنها تخييلات حين وصف حركية عصيهم وحبالهم فى أعين الناس بأنه "خيل اليهم من سحرهم أنها تسعى"؟ ألم يصف المشركون النبى عليه السلام بأنه رجل مسحور وقد رد عليهم القرآن ذلك، فكيف يدافع الحكم هذا الدفاع المجيد عن السحر، حتى جعل من التأويل العقلانى سخرية من القرآن؟.

يقول الإمام محمد عبده عن ما روى فى الأثر من



أنه صلى الله عليه وسلم سحره لبيدبن الأعصم وأثر سحره فيه حتى كان يخيل له أنه يفعل الشئ وهو لا يفعله أو يأتى شيئا وهو لا يأتيه وأن الله أنباه بذلك وأخرجت مواد السحر من بئر وعوفى صلى الله عليه وسلم مما كان نزل به من ذلك ونزلت هذه السورة (يقصد سورة الفلق). يقول الإمام "وقد قال كثير من المقلدين الذين لا يعقلون ما هى النبوة ولا ما يجب لها أن الخبر بتأثير السحر فى النفس الشريفة قد صح، فيلزم الاعتقاد به وعدم التصديق من بدع المبتدعين لأنه ضرب من إنكار السحر وقد جاء القرآن بصحة السحر (وهو نفس ما يقول به الحكم المطعون) فانظر كيف ينقلب الدين الصحيح والحق الصريح فى نظر المقلد بدعة نعوذ بالله. يحتج بالقرآن على ثبوت السحر ويعرض عن القرآن فى نفيه السحر عنه صلى الله عليه وسلم وعده من افتراء المشركين عليه ويؤول فى هذه ولا يؤول فى تلك مع أن الذى قصده المشركون ظاهر لأنهم كانوا يقولون (يقصد الإمام ما ورد على لسانهم فى القرآن:أن تتبعون إلارجلا مسحورا) إن الشيطان يلابسه عليه السلام وملابسه الشيطان تعرف بالسحر عندهم وضرب من ضروبه وهو بعينه أثر السحر الذى نسب إلى لبيد فانه قد خالط عقله وإدراكه فى زعمهم (تفسير جزء عم ص١٨٤).

هل هناك رد أبلغ من هذا على اتهام المحكمة

للطاعن بأنه لا يؤمن بالسحر مع أن السحر وارد في القرآن، إن الحكم قد خاض فيما يفسد العقيدة ويشوش على المسلمين فهم دينهم، لأنه ساند عوام المقلدين ولم يستند إلى أكابره الثقاة من المفسرين. ويجلى الإمام محمد عبده أم الإيمان السحر بما يقطع تخرص الحكم المطعون فيه ويرد على المحكمة الفهم العامي، بل والاسطوري للقرآن الكريم وآياته: "والذي يجب اعتقاده أن القرآن مقطوع به وأنه كتاب الله بالتواتر عن المعصوم صلى الله عليه وسلم، فهو الذي يجب الاعتقاد بما يثبته وعدم الاعتقاد بما ينفيه. وقد جاء بنفي السحر عنه عليه السلام حيث نسب القول بإثبات حصول السحر له إلى المشركين أعدائه ووبخهم على زعمهم هذا فإذن هو ليس بمسحور قطعا. وأما الحديث فعلى فرض صحته هو آحاد ولآحاد لا يؤخذ بها في باب العقائد وعصمة النبي من تاثير السحر في عقله عقيدة من العقائد لا يؤخذ في نفيها عنه إلا باليقين ولا يجوز أن يؤخذ فيها بالظن والمظنون، على أن الحديث الذي يصل إلينا من طريق الآحاد انما يحصل الظن عند من صح عنده، أما من قامت له الأدلة على أنه غير صحيح فلا تقوم به عليه حجة وعلى أي حال فلنا بل علينا أن نفوض الأمر في الحديث ولا نحكمه في عقيدتنا ونأخذ بنص الكتاب وبدليل العقل فإنه إذا خولط النبي في عقله كما زعموا جاز عليه أن يظن أنه بلغ شيئا وهو لم يبلغه أو أن شيئا نزل عليه وهو لم ينزل عليه، والأمر ظاهر لا يحتاج إلى بيان، ثم إن نفي السحر عنه لا يستلزم نفي السحر مطلقا فربما جاز أن يصيب السحر غيره بالجنون نفسه ولكن من المحال أن يصيبه (١٨٤) لأن الله عصمه منه، ما أضر المحب الجاهل وما أشد خطره على من يظن أنه يحبه، على أن نافي السحر بالمرة لا يجوز أن يعد مبتدعا لأن الله تعالى ذكر ما يعتقد به المؤمنون في قوله "آمن الرسول" الآية وفي غيرها من الآيات ووردت الأوامر بما يجب على المسلم أن يؤمن به حتى يكون مسلما ولم يأت في شئ من ذلك ذكر السحر على أنه مما يجب الإيمان بثبوته أووقوعه على الوجه الذي يعتقد به الوثنيون في كل ملة، بل الذي ورد في الصحيح هو أن تعلم السحر كفر فقد طلب منا أن لا نذكر بالمرة فيما يعرف عند الناس بالسحر ويسمى باسمه. وجاء ذكر السحر في القرآن في مواضع مختلفة وليس من الواجب أن نفهم منه ما يفهم هؤلاء العميان فإن السحر في اللغة معناه صرف الشئ عن حقيقته". (السابق ص١٨٤-١٨٥).

نتناول بعد ذلك ما ورد في "رابعا" من انكار وجود الجن كمخلوقات لها وجودها الحقيقي والتي أثبت القرآن وجودها في آيات قاطعة الدلالة (ص١١)، ومن الواضح أن الحكم غيرواع بما هو مستقر في الفكر الإنساني عامة والفكر الإسلامي بصفة خاصة من أن مفهوم "الوجود" ينطوي على مستويات معرفية أعلاها "الوجود المطلق الحق"وهو وجود الله سبحانه الذي لا يوصف بانه وجود عيني مادي ولا يمكن وصفه بانه وجود تصوري ذهني، ولكن لاسم الجلالة وجود في اللغة. وهناك الوجود العيني المادي وهو وجود كل ما تقع عليه الحواس من

سماء وأرض وجبال وحيوان وإنسان ونبات.. الخ، وهذا الوجود العيني المادي له مظهر في الوجود اللغوي. والمستوى الثالث هو الوجود الذهني الخيالي ويدخل في نطاقه الملائكة والجن والشياطين والعرش والكرسي واللوح مما لا تطاله الحواس بوجه من الوجوه ولكن تعبر عنه اللغة، فهل وجود "الجن" وجود مادي عياني حسي كما يتوهم الحكم المطعون؟ وكيف ذلك ومعنى الاسم نفسه "الجن" يدل على الخفاء والاستعار عن مدارك البشر الحسية.

وليس في أقوال الطاعن عن "الجن" أو "الشياطين" أو "الملائكة" ما يتضمن لا تصريحا ولا تأويلا انكار وجود هذه الكائنات في القرآن الكريم بل كل الكلام ينصب على خطورة الفهم الحرفي لآيات القرآن. وهذا يعيدنا مرة أخرى إلى مسألة مخاطبة القرآن الكريم للعرب على قدر كلامهم وأفهامهم وتصوراتهم ردا على تكرار اتهام الحكم للطعن بانه يرد أصلا من أصول العقيدة الإسلامية، بمثل القول السابق (ص١٢)، يقول أبوعبيدة معمر بن المثنى في سبب تأليفه لكتابه الهام جدا "مجاز القرآن" إن كاتبا للفضل بن ربيع مسألة عن قول الله تعالى (طلعها كأنه رؤوس الشياطين) وقال: انما يقع الوعد والأبعاد بما عرف مثله وهذا لم يعرف (أي أن العرب لم تعرف رؤوس الشياطين حتى تعرف طلع شجرة الزقوم التي تخرج من أصل الجحيم والتي يتهدد الله المشركين بان طعامهم منها)، فقال له أبو عبيدة: إنما كلم الله تعالى العرب على قدر كلامهم، أما سمعت قول امرئ القيس:

أيقتلني والشر في مضاجعي وسنونه زرق كأنياب أغوال.

وهم لم يروا الغول قط، ولكنهم لما كان أمر الغول يحلو لهم أو عدوا به، فاستحسن الفضل ذلك واستحسنه السائل، وعزمت في ذلك اليوم أن أضع كتابا في القرآن في مثل هذا وأشباهه وما يحتاج إليه من علمه، فلما رجعت إلى البصرة عملت كتابي الذي سميته "المجاز" (محمد زغلول سلام: أثر القرآن في تطور النقد العربي ٣٩-٤٠ نقلا عن ارشاد الأديب لياقوت). وهذا هو الذي يجعل من اللغة العربية والشعر العربي في عصر ما قبل الإسلام مرجع التفسير والتأويل، وهو ما عبر عنه عبد الله بن عباس بقوله "إذا سألتموني عن غريب القرآن فالتمسوه في الشعر فإن الشعر ديوان العرب".

(السيوطي: الاتقان في علوم القرآن ١١٩/١٠).

أقوال الإمام محمد عبده في العرش والكرسي واللوح:

في شرحه لقوله تعالى "ثم استوى على العرش" (سورة الأعراف، الآية ٥٤).

"العرش في الأصل الشئ المسقف كما قال الراغب، وبينا اشتقاقه في تفسير الجنات المعروشات من سورة الأنعام (ورد في الجزء الثامن من ص١١٦ ما نصه: والمعروشات المسوكات على العرائش وهي ما يرفع من الدعائم ويجعل عليها مثل السقوف من العيدان والقصب. ومادة عرش تدل على الرفع ومنها عرش الملك، ويطلق على هودج للمرأة يشبه عريش الكرم، وعلى سرير الملك وكرسيه الرسمي في مجلس الحكم والتدبير، وحقيقة الاستواء في اللغة التساوي واستقامة

الشئ واعتداله، ومن المجاز كما في الأساس: استوى على الدابة وعلى السرير والفراش، وانتهى شبابه واستوى، واستوى على البلد، أ.هـ وقال في مادة ع ر ش (يقصد الزمخشري في أساس البلاغة أيضا): واستوى على عرشه إذا ملك، ومثل عرشه اذ هلك أ.هـ وفي المصباح: واستوى على سرير الملك كناية عن التملك وإن لم يجلس عليه، كما قيل: مبسوط اليد ومقبوض اليد، كناية عن الجود والبخل أ.هـ.

لم يشتبه أحد من الصحابة في معنى استواء الرب تعالى على العرش، على علمهم بتنزهه سبحانه عن صفات البشر وغيرهم من الخلق، إن كانوا يفهمون ان استواءه تعالى على عرشه عبارة عن استقامة أمر ملك السموات والأرض له وانفراده هو بتدبيره. وأن الإيمان بذلك لا يتوقف على معرفة كنه ذلك التدبير وكيف يكون، بل لا يتوقف على وجود عرش. ولكن ورد في الكتاب والسنة أن لله عرشا خلقه قبل خلق السموات والأرض وأن له حملة من الملائكة، فهو كما تدل اللغة مركز تدبير العالم قال تعالى (هو الذى خلق السموات والارض في ستة أيام وكان عرشه على الماء ١١:٧)، ولكن عقيدة التنزيه القطعية الثابتة بالنقل والعقل كانت مانعة لكل منهم أن يتوهم أن في التعبير بالاستواء على العرش شبهة تشبيه للخالق بالمخلوق. كيف وأن بعض القرائن الضعيفة لفظية أو معنوية تمنع في لغتهم حمل اللفظ على معناه البشرى، فكيف إذا كان لا يعقل؟ فكيف والاستواء على الشئ مستعمل في البشر استعمالا مجازيا - وكنائيا كما تقدم؟ (تفسير المنار، الجزء الثامن، ص: ٤٠١-٤٠٢).

هكذا إذا كان لنا في "المجاز" و"الكناية" مخرج من الفهم الحرفي الذى يفضي إلى التصورات الوثنية الأسطورية التى تنافى التنزيه، فلماذا يتمسك الحكم المطعون فيه بالدلالة الحرفية، وليته يكتفي بذلك، بل يجعل من فهمه هو ومن لف لفه دينا وعقيدة يوصف من يخالفهم فيها بانه مرتد، بل ويحكم عليه باحكام المرتدين؟

وكما للاستواء والعرش تاويل عقلي، كذلك للوح المحفوظ تاويل ينأى بالمسلمين عن التمسك بالدلالات الحرفية التى نعوذ بالله من التصورات التى تنتجها في الوعي. كما يتضح من النص التالي:

يقول الإمام محمد عبده عن وجود القرآن في اللوح المحفوظ تفسيرا لقوله تعالى: (بل هو قرآن مجيد في لوح محفوظ) تفسير جزء عم ص٦١.

"واللوح المحفوظ شئ أخبره الله به وانه أودعه كتابه ولم يعرفنا حقيقته، فعلينا أن نؤمن بانه شئ موجود وأن الله قد حفظ فيه كتابه إيمانا بالغيب، وأما دعوى أنه جرم مخصوص في سماء معينة ووصفه بما جاء في روايات مختلفة فهو مما لم يثبت عن المعصوم صلى الله عليه وسلم بالتواتر، فلا ينبغي أن يدخل عقائد أهل اليقين من المؤمنين.

وما أجدرنا لو أردنا التاويل بأن ناخذ بما قيل من أن اللوح المحفوظ هو لوح الوجود الحق ومعاني القرآن وقضاياه الشريفة لما كانت لا يأتيها الباطل ولا يدانيها الخطا كانت ثابتة في لوح الواقع المحفوظ الذى لا حق إلا ما وافقه، ولا باطل إلا ما

خالقه، ولا باقى إلا مارسم فيه، ولا ضائع إلا مالم ينطبق عليه".

أقوال محمد عبده فى الملائكة والجن والشياطين:

يقول الإمام محمد عبده فى تأويل "الملائكة" (تفسير المنار، ج۱ ص۲۲۳-۲۲٤).

وذهب بعض المفسرين مذهبا آخر فى فهم معنى الملائكة: وهو أن مجموع ما ورد فى الملائكة من كونهم موكلين بالأعمال من انماء نبات وخلقة حيوان وحفظ انسان وغير ذلك فيه إيماء إلى الخاصة، بما هو أدق من ظاهر العبارة، وهو أن هذا النمو فى النبات لم يكن إلا بروح خاص نفخه الله فى البذرة فكانت به هذه الحياة النباتية المخصوصة، وكذلك يقال فى الحيوان والإنسان، فكل أمر كلى قائم بنظام مخصوص تمت به الحكم الإلهية فى ايجاده، فانما قوامه بروح الهى سمى فى لسان الشرع ملكا، ومن لم يبال فى التسمية بالتوقيف يسمى هذه المعانى القوى الطبيعية، إذا كان لا يعرف من عالم الإمكان إلا ما هو طبيعة أو قوة يظهر أثرها فى الطبيعة. والأمر الثابت الذى لا نزاع فيه هو أن فى باطن الخلقة أمرا هو مناطها، وبه قوامها ونظامها، لا يمكن لعاقل أن ينكره.

يشعر كل من فكر فى نفسه ووازن بين خواطره عندما يهم بامر فيه وجه للحق أو للخير ووجه للباطل أو للشر، بأن فى نفسه تنازعا كان الأمر قد عرض فيها على مجلس شورى فهذا يورد وذلك يدفع، واحد يقول: افعل، وآخر يقول: لا تفعل، حتى ينتصر أحد الطرفين ويترجح أحد الخاطرين، فهذا الشئ الذى أودع فى انفسنا، ونسميه قوة وفكرا - وهو فى الحقيقة معنى لا يدرك كنهه، وروح لا تكتنفه حقيقتها، لايبعد أن يسميه الله تعالى ملكا (أو يسمى اسبابه ملائكة) أو ماشاء من الأسماء، فإن التسمية لا يحجر فيها على الناس فكيف يحجر على صاحب الإرادة المطلقة والسلطان النافذ والعلم الواسع؟".

أليس فى تأويل الإمام محمد عبده للملائكة بانها معان وقوى نفسية وخواطر مايعارض الفهم الحرفى الذى يخنق العقل ويفتح الباب للتصورات الأسطورية؟ بلى ورب الكعبة هكذا يواصل الشيخ جهاده الفكرى ضد الجهل والخرافة، فيقول (المصدر السابق نفسه ص۲۲٥-۲۲٦):

"لو أن مسكينا من عبدة الالفاظ من أشدهم ذكاء وأذربهم لسانا أخذ بما قيل له: إن الملائكة أجسام نورانية قابلة للتشكل (وهذا هو التعريف المشهور فى كتب الكلام) ثم تطلع عقله إلى أن يفهم معنى نورانية الأجسام، وهل النور وحده له قوام يكون به شخصا ممتازا بدون أن يقوم بجرم آخر كثيف ثم ينعكس عنه كذبالة المصباح أو سلك الكهرباء. ومعنى قابلية التشكل، وهل يمكن للشئ الواحد أن ينقل فى أشكال من الصور مختلفة حسبما يريد وكيف يكون ذلك، ألا يقع فى حيرة؟ (يقصد الإمام ذلك المسكين من عبدة الألفاظ، والجملة جواب "لو" فى بداية الكلام" ولو سئل عما يعتقده من ذلك ألا يحدث فى لسانه من العقد ما لا يستطيع حمله؟ أليس مثل هذه الحيرة يعد شكا؟ نعم ليست هذه الحيرة حيرة من وقف دون أبواب الغيب يطرف لما لا يستطيع النظر إليه، لكنها حيرة من أخذ بقول لا يفهمه، وكلف نفسه علم ما لا نعلمه. فلا يعد مثله

ممن آمن بالملائكة إيمانا صحيحا واطمأنت بايمانه بنفسه وأذعن له قلبه، ولم يبق لوهمه سلاح ينازع به عقله، كما هو شأن الإيمان الصحيح.

فليرجع هؤلاء إلى أنفسهم ليعلموا أن الذى وقر فيها تقاليد حفت بالمخاوف، لا علوم حفت بالسكينة والطمأنينة، هؤلاء لم يشرق فى نفوسهم ذلك السر الذى يعبر عنه بالنور الآلهى والضياء الملكوتى والآلاء القدسى، أو ما يماثل تلك العبارات" أ.هـ.

هكذا ينعى الشيخ سوء عقل من يتصور الملائكة أجساما من نور تتشكل، فما بالنا بحكم قضائى يتصور فيه القاضى أن للجن وجودا حقيقيا عينيا وأن للشياطين وجودا فى الأعيان، وذلك حيث يتهم الطاعن بانكار وجود الشياطين "وجعل وجودها وجودا ذهنيا فى مرحلة الأمة الاسلامية فى بدايتها.. وأنها لا وجود للشياطين فى الأعيان" كمايتهمه بانه ينكر وجود الجن.. وهو بهذاينكرها كمخلوقات لها وجودها الحقيقى (ص١١ من الحيثيات). ويكفى فى الرد على هذا التصور من جانب القاضى للوجود العينى الحقيقى لكل من الشياطين والجن أن نحيله إلى ما ذكره الإمام فى تفسيره المشار إليه سابقا (جـ٧ ص٤٣٩) إن ما اشتهر عن العرب فى مسألة الأغوال (جمع غول) واستهوائها بعض الناس فى الفلوات حتى يضلوا الطريق لابد أن له أصل عندهم، والراجح المعقول فيه ما ذكرناه عن سيدنا عمر رضى الله عنه وصرح به بعض المتكلمين من انه تخيل لا حقيقة له فى الخارج، وقد يكون منه رؤية حيوان غريب كبعض القردة: والعرب تطلق اسم الشيطان على العاتى المتمرد من الإنس والجن وعلى بعض الحشرات وعلى كل قبيح الصورة.. والحاصل أن اسم الجن والشياطين يطلق عند العرب على بعض الحشرات والحيوانات الضارة أو القبيحة، وعلى ما يؤثر عن أهل الكتاب وغيرهم من العالم الروحى العينى الذى يوسوس للناس فيزين لهم الشر، ويلامس بعضهم أحيانا فيصابون بالصرع أو الجنون، ويتمثل للكهان وغيرهم، ولا يراه الأنبياء وبعض الصالحين من باب الكرامة الخاصة، والأكاذيب عند جميع الأمم فى ذلك كثيرة، والشبهات فيها غير قليلة، ولكن قل المصدقون بها فى بلاد العلم والمدنية" أ.هـ ومن المهم أن نشير إلى أن للإمام محمد عبده كتابا بعنوان "الإسلام دين العلم والمدنية"، وهو ما يعنى أن عدم التصديق بالوجود العينى للجن والشياطين لا يتعارض مع الإسلام.

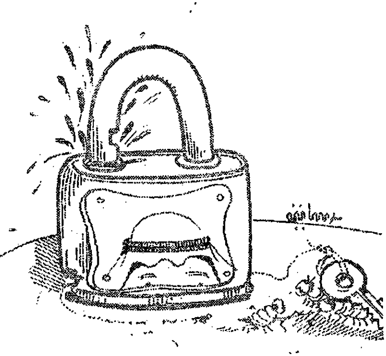
ويواصل الإمام محمد عبده دفاعه المجيد عن العقل والتأويل العقلى، وهو بصدد شرح قوله تعالى "كالذى استهوته الشياطين من المس" (سورة الأنعام/٧١) فيقول (الجزء السابع من تفسير المنار ص٤٤٠) ما يلى:

"وقد علمت انه لا دليل على كون ما كانت تزعمه العرب من شياطين الجن وأن النبى صلى الله عليه وسلم كذبهم فى دعوى الغول، وأن جمهور العلماء أخذوا بهذا التكذيب. ولم يؤولوه، وأن من أوله بانكار تغول الغيلان وإضلالهم للناس مكذب للعرب فى زعمها ذلك. وإنما بنى التشبيه (فى الآية) على ما قيل من استهوائهم واضلالهم بتغولهم، لا على مجرد وجودهم، وإذا كان الاستهواء بتخيلات لا

حقيقة لها يكون التشبيه أبلغ وأقوى. وخلاصته أن من يتبع داعي الشرك كالمستهوى بما لا حقيقة له من الأوهام الضارة الشيطانية التي تنسب إلى الأغوال الخيالية. ولا يقتضي ذلك انكار الجن والشياطين.. وإنما الجن من عالم الغيب، لا نصدق من خبرهم إلا ما أثبته الشرع، أو ما هو في قوته من دليل الحس أو العقل، ولم يثبت شرعا ولا عقلا ولا اختبارا أن شياطين الجن تأكل الناس، ولا أنها تظهر لهم في الفيافي والقفار، كما كانت تزعم العرب وغير العرب في طور الجهل والخرافات" أ.هـ.

ومفاد ذلك كله أن القرآن الكريم في مخاطبته للعرب خاطبهم على قدر أفهامهم - وخيالاتهم - لا مسايرا لهم كما ادعى الحكم المطعون في ص١١ - بغرض التأثير فيهم وتطوير أفهامهم وهذا بالضبط ما يقوله الزمخشري (ت:٥٣٨) في تفسيره، وينقله عنه الإمام محمد عبده في نفس المرجع السابق، نفس الجزء ونفس الصفحة، حيث يقول:

وقد أشار الزمخشري إلى ذلك بقوله: وهذا



مبني على ما كانت تزعمه العرب وتعتقده من أن الجن تستوي الإنسان والغيلان تستولي عليه كقوله: (الذي يتخبطه الشيطان من المس) ٢:٢٧٥ انتهى، وقد شنع عليه ابن المنير في هذا (كما فعل الحكم المطعون فيه في كلام الطاعن) إذ جعله من انكار الجن وهو لا ينكرهم - وتبعه الألوسي فقال: وليس هذا مبنيا على زعمات العرب كما زعم من استهوته الشياطين انتهى. وما هذا التشنيع إلا من تعصب المذاهب، ولولاه لما وقع أمثال هؤلاء الأذكياء في هذه الغياهب.. وما كان الزمخشري ولا شيعته (يقصد المعتزلة) من المنكرين". انتهى تعليق الإمام محمد عبده على قول الزمخشري وتشنيعات خصوم المعتزلة عليه.

وصدق الإمام، فإن ذلك كله من تعصب المذاهب الذي كان يجب على الحكم القضائي أن ينأى عنه. لكن القاضي تخلى عن دور الحكم بين الخصوم، الحكم الذي ترضى حكومته، وصار خصما يحكم مذهبه، ومن ثم انتقل من التشنيع إلى التكفير ولا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم.

فى الأحكام (انتزاع الاجتهاد من سياق أدلته):

أولاً : فى قضية الميراث ومساواة المرأة بالرجل:

نريد هنا فقط أن نذكر سيادة القاضى بأن للأحكام عللاً، وأن الحكم يدور مع العلة وجوداً وعدماً كما استقر عليه علماء أصول الفقه من مفاهيم. وهذا هو الذى استنبطه الخليفة الثانى عمر بن الخطاب رضى الله عنه بعقله النادر الشجاع فمنع عن "المؤلفة قلوبهم" نصيبهم من الصدقات المنصوص عليه فى القرآن الكريم (سورة التوبة/٦٠) فريضة من الله سبحانه وتعالى، لأنه أدرك أن علة الحكم كانت "ضعف الإسلام". ولم يتهم أحداً من الصحابة رضوان الله عليهم عمراً بأنه خالف كتاب الله أو أنكر نصاً من النصوص.

وقد اختلف الفقهاء حول حق "المؤلفة قلوبهم" هل هو باق إلى اليوم أم لا "وقال مالك لا مؤلفة اليوم. وقال الشافعى وأبو حنيفة: بل حق المؤلفة باق إلى اليوم إذا رأى الإمام ذلك" وهم الذين يتألفهم الإمام على الإسلام. وسبب اختلافهم هل ذلك خاص بالنبى صلى الله عليه وسلم أو عام له ولسائر الأمة؟ والأظهر أنه عام، وهل يجوز ذلك للإمام فى كل أحواله أو فى حال دون حال؟ أعنى فى حال الضعف لا فى حال القوة - ولذلك قال مالك: لا حاجة إلى المؤلفة الآن لقوة الإسلام، وهذا كما قلنا التفات منه إلى المصالح "(بداية المجتهد ونهاية المقتصد لإبن رشد الحفيد، دار الفكر، الجزء الأول، ص٢٠١، وانظر كذلك تفسير الطبرى، الجزء الرابع عشر، ص٣١٢-٣١٧).

ومفاد ذلك أن الاجتهاد فى فهم الأحكام وفى تنزيلها على الوقائع لا ينطلق من فراغ فى كتابات الطاعن. وقد كان واجباً على القاضى عدم الاكتفاء بالاستشهاد وبنتيجة الاجتهاد فى مسألة ميراث المرأة، بل فى مسألة المرأة فى الإسلام عموماً، بل كان الأولى به مناقشة الأدلة والبراهين التى تأسس عليها هذا الاجتهاد، بدءاً من تفرقة الطاعن بين "المعنى" و"المغزى" فى دلالة النصوص عموماً (نقد الخطاب الدينى ص١٠٩-١١٨) وفى دلالة النصوص الدينية على وجه الخصوص (نفس الكتاب ص٢١٨-٢١٩). بل كان عليه كذلك أن يقرأ قراءة مستبصرة ما ورد بنفس الكتاب (ص ٨٢-١٠٥) عن مفهوم "النص" وعن المغالطة التى يلجأ إليها الخطاب الدينى حين يرفع شعار "لا اجتهاد فيما فيه نص" وهو يقصد بالنص عكس ما يقصده علماء الأصول، إذ كانوا يقصدون بالنص مالا يحتمل تأويلاً بوجه من الحق، أو هو بنص قول الإمام الشافعى فى الرسالة "مستغنى فيه بالتنزيل عن التفسير" (الرسالة، ص١٤، ٣٠)، فى حين يقصد الخطاب الدينى بكلمة "النص" القرآن كله والسنة كلها، وهو نوع من المغالطة الدلالية والمخادعة لعقول المسلمين.

من هنا يبدأ تحليل الباحث للأحكام الخاصة بالمرأة، ومنها قضية الميراث، بالكشف عن علل هذه الأحكام فى سياق الظروف التاريخية والإجتماعية التى نزل فيها القرآن الكريم. والغرض من هذا البحث بيان حركة اتجاه التطور "الذى يسعى إليه القرآن فى الواقع الإنسانى. وقد وصل الباحث إلى أنه يمكن الإجتهاد فى نفس اتجاه حركة التطور

الأصلية للشريعة، وذلك دون إنكار معاني النصوص المذكورة في القرآن الكريم.

يقول الطاعن ص(٢٢٠ من كتاب نقد الخطاب الديني).

و"المعاني واضحة في أن النصوص لا تساوي بين الرجل والمرأة في الميراث فقط بل في جميع التشريعات، وإن كانت تساوي بينهما في العمل والجزاء الدينيين. وفي قضية الميراث لا خلاف حول المعاني فعلاقات العصبية الأبوية تمثل معيار التقسيم في الأنصبة.. إذ من الطبيعي أن تكون حركة النص التشريعية غير مصادمة للأعراف والتقاليد والقيم التي تمثل محاور أساسية في النسق الثقافي والاجتماعي. وليس معنى عدم التصادم أن النصوص لا تحدث خلخلة في نسق تلك القيم، خلخلة تكشف عن المغزى المستكن خلف المعنى".

هنا إقرار واضح بالمعنى. وإقرار بعدم الاختلاف معه أو حوله، لكن للمعنى مغزى هو الذي تحاول دراسة الطاعن استكشافه من خلال المقارنة بين الحكم التشريعي الإسلامي وحال ما قبله من أعراف وتقاليد كانت تحقر من شأن المرأة إلى حد "الوأد" أو معاملتها كموضوع لذة فقط. ومن المعروف أن المسلمين هم الذين اعترض بعضهم على توريث الأنثى نصف نصيب الذكر، وقالوا حسب ما ورد في كتاب "أسباب النزول" للنيسابوري (ص٨٢-٨٤) لا نورث من لا يركب فرسا ولا يحمل كلا ولا ينكا عدوا.

ومن المؤسف أن القاضي يقرأ كتابات الطاعن على طريقة "لا تقربوا الصلاة" ولا يعني نفسه بمناقشة أدوات الاجتهاد النابعة من اجتهاد عمر بن الخطاب المشار إليه ومن قاعدة علماء أصول الفقه المشار إليها كذلك. ومن الضروري هنا إيراد ذلك الجزء من كلام الطاعن الذي حذفه الحكم عمدا من العبارات التي أوردها نقلا عن ص٢٢٢ من نقد الخطاب الديني، وذلك في ص١٥ من الحيثيات والمحذوف هو:

"والحال كذلك ألا تكون المعاني الواردة في النصوص عن المرأة - بما في ذلك توريثها نصف نصيب الذكر - ذات مغزى يتحدد بمقياس طبيعة الحركة التي أحدثها النص وبتحديد اتجاهها؟ إنها حركة تتجاوز الوضع المتردي للمرأة وتسير في اتجاه المساواة المضمر والمدلول عليها في نفس الوقت. ولا يتم الكشف عن المضمر في قضية المرأة ومساواتها بالرجل خارج سياق الكشف عن حركة النص الكلية. وهنا تنكشف دلالة المضمر كاملة حين توضع في سياق حركة النص من العبودية التي تعرضنا لها فيما سبق".

هل أدرك سيادة القاضي هذه الفروق في التحليل الدلالي للنصوص بين "المعنى" و"المغزى" أولا؟ وهل أدرك الفارق بين دلالة المنطوق ودلالة المفهوم ثانيا؟ وهل سعى لإدراك دلالة "المضمر" أو "المسكوت عنه"؟ وكلها مستويات من الدلالة متضمنة في اجراءات المنهج اللغوي والأسلوبي الذي يتعامل مع "علم النصوص". لا حاجة للقاضي لأن يرهق نفسه، لأن الحكم سابق في ذهنه على القراءة ولأن منهجه في القراءة - إن صح أن يسمى منهجا - هو الفهم الحرفي.

لذلك يكرر للمرة الرابعة "إن عبارات المستانف ضده تدل على أنه لا يقبل أن يقف بالاجتهاد عند حدود المدى الذى وقف عنده الوحى وإنما يجب أن يتطور الاجتهاد بالنسبة لهذه الأحكام المنصوص عليها ارتباطا بقياس مدى تطوير النص للواقع التاريخى والمعيار فى ذلك المقاصد الكلية للوحى" ص١٥ من الحيثيات. هل فهم سيادة القاضى ذلك القول، وهل أدرك أن المعايير هو المقاصد الكلية للوحى. وإلا فليقل لنا لا فض فوه ما رأيه فى اجتهادات عمر بن الخطاب؟ وما رأيه فى خلاف الفقهاء حول "المؤلفة قلوبهم".

ثانيا : فى مسألة ملك اليمين:

من الواضح أن سيادة القاضى فى هذه المسألة - خلافا لعلماء وأصول الفقه والمستقر من مبادئهم - لا يعترف بالواقع وبالتاريخ، ويتصور نصوص الوحى نصوصا معلقة فى الفراغ شأنه فى ذلك شأن الجماعات الإسلامية المتطرفة. لكننا هنا سنرد عليه من كلامه هو عن حكم ملك اليمين، حيث قال فى ص١٦ من الحيثيات: "إن ما قرره المستانف ضده فى خصوص ملك اليمين يتعارض مع النصوص القطعية الواردة بكتاب الله تعالى والتى يلزم اتباع حكمها إذا توافرت شروطها وانتفت موانعها، أى إذا وجد ملك اليمين باركانه الشرعية وشروطه وانتفت موانعه، فإن لم يجد ملك اليمين فلا مجال لانطباق النص".

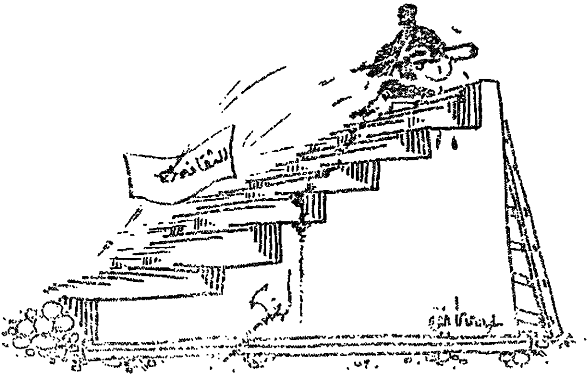
هل قرأ سيادة القاضى ما كتبه بنفسه مما أبرزناه بالخطوط؟ وهل تتوفر الآن الأركان الشرعية وشروط ملك اليمين؟ وما هى تلك الأركان الشرعية؟ اليست سوى النظام الاجتماعى العبودى الذى خلص الله سبحانه البشرية من شروره وآثامه؟ الم يقرأ سيادة القاضى كثيراً مما كتب عن محاولة الإسلام فى أحكامه ومقاصده "تجفيف ينابيع" العبودية بأن جعل "العتق" كفارة لكثير من الخطايا والآثام؟ ألم يقرأ سيادته وصايا النبى عليه السلام بحسن معاملة العبيد؟ ألم يعلم، والعلم نور، أن الإسلام انتصر بالعبيد الذى حررهم إيمانهم؟ ما للرجل يعيش خارج الزمن والمجتمع والتاريخ، وخارج الفهم المستبصر، ولو قرأ ما كتب فى نقد الخطاب الدينى - الذى يكثر من الاستشهاد به - عن موقف الإسلام من العبودية (ص٢١٠-٢١٦) لأدرك أن اجتهادات الطاعن دفاع عن الإسلام.

إلا فليحدثنا سيادة القاضى، هل يتوقع أن يعود نظام العبودية؟ ألا ساء ما يبشرنا به هو وأحزابه من دعاة "الحاكمية". لكن يكفى أن يقر سيادته بمبدأ عدم انطباق النص فى حالة عدم وجود ملك اليمين. وهذا هو بالضبط ما قاله الطاعن فى كتابه، فما وجه الخلاف إلا أن يكون يكون النية المبيتة وقصد السوء ولاحول ولا قوة إلا بالله.

ثالثا: فى مسألة "الجزية":

يقول سيادة القاضى "أما آية الجزية التى خرج المستانف ضده وهى آية قاطعة الدلالة فهى الآية ٢٩ من سورة التوبة ثم يورد نص الآية الكريمة (ص١٧ من الحيثيات).

ولو قرأ سيادة القاضى قليلا فى بعض كتب الفقه المبسطة لأدرك أن "الجزية كانت نوعا من "ضريبة البدل" تفرض على الذمى القادر على القتال، وذلك فى سياق - يمثل علة



الحكم - كان واجب الحرب والدفاع مقصورا على المسلمين، لذلك اتفق الفقهاء على أنها إنما تجب بثلاثة أوصاف الذكورية والبلوغ والحرية، وأنها لاتجب على النساء ولا على الصبيان إذا كانت انما هى عوض من القتل والقتل انما هو متوجه بالامر نحو الرجال البالغين إذ قد نهى عن قتل النساء والصبيان كذلك أجمعوا على أنها لا تجب على العبيد. واختلفوا فى أصناف من هؤلاء: منها فى المجنون وفى المقعد، ومنها فى الشيخ، ومنها فى أهل الصوامع (رجال الدين)، ومنها الفقير هل يتبع بها دينا متى أيسر ام لا؟ وكل هذه مسائل اجتهادية ليس فيهما توقيف شرعي (ابن رشد: بداية المجتهد ونهاية المقتصد، الجزء الأول ص٢٩٥).

هل بعد ذلك بيان على تاريخية هذا الحكم - مثله مثل نصيب المؤلفة قلوبهم فى الزكاة وحكم ملك اليمين - الكاشفة عن العلة؟ ومع عدم العلة ينتفى الحكم الا يحارب المسيحي والمسلم معا ضد أعداء الوطن، وتتمازج دماؤهم؟ أم يريد هذا الحكم أن يمزق نسيج هذه الأمة ويحولها إلى كانتونات وطوائف ليسود حكم الصهاينة فى المنطقة كلها؟.

فى مسألة عالمية الإسلام:

من الواضح أن سيادة القاضى اعتمد هنا اعتمادا مباشرا على ما ورد فى مذكرات الخصوم فى الدعوى دون تفحص او محاولة العودة بنفسه للقول الذى ينسبه هؤلاء الخصوم إلى الطاعن (ص١٧ من الحيثيات).

والنص الذى يستشهد الحكم المطعون بآخر جملة فيه، هو النص الوارد فى كتاب مفهوم النص (الهيئة المصرية العامة للكتاب)

ص٢٥-٢٦، وهو مشروح بالهامش رقم ١٠ (ص٢٦) وهو هامش يستغرق ١٩ سطر. وقد تم تركيب الجملة الأخيرة من المتن مع جملة واحدة من الهامش فكان الناتج ذلك المسخ المشوه الذى لا يبين.

"إن اعادة طرح السؤال: ما هو الإسلام؟ من خلال البحث عن مفهوم للنص هو بمثابة التساؤل عن "هويتنا" الحضارية فى التاريخ، سواء كنا مسلمين أم كنا مسيحيين ما دمنا نعيش واقع هذه الثقافة العربية الإسلامية بمكوناتها التاريخية. ولا نتوقف طويلا أمام من يصرون على إقامة تعارض زائف بين العروبة والإسلام، فعلى هؤلاء - ان استطاعوا - أن ينكروا عروبة النصوص الدينية، وعليهم - ان استطاعوا - أن يتجاهلوا الحقائق التاريخية لعروبة حامل الرسالة وملقيها الأول، ولعروبة المخاطبين بالوحي. القول بعروبة الإسلام لا يتجاهل إسهامات "غير العرب"، غير ان مفهوم "غير العرب" هنا مفهوم غير دقيق إلا إذا كان مفهوم العروبة يقوم على "العرق" و"الجنس" ولا يقوم على أساس "الثقافة". ومن الواضح أن الذين يفصلون بين العروبة والإسلام يفهمون العروبة فهما عرقيا جنسيا متناسين أن النقاء الجنسى والعرقى أسطورة ووهم. ان معيار التصنيف بين الأمم والشعوب يجب أن يكون "الثقافة" وأهم أدواتها "اللغة". فاذا نظرنا للإسلام من خلال منظور الثقافة تبدد ذلك الوهم الزائف الذى يفصل بين العروبة والإسلام.(١)

الحاكمية :

وفى مسالة "الحاكمية" يكتفى الحكم باجتزاء، عبارات من نقد الخطاب الدينى وردت فى ص٦٠، وهى عبارات من بحث عن الحاكمية يقع فى أكثر من عشرين صفحة (٦٠-٨٢) من الكتاب المذكور، بحيث يتناول أساسها التاريخى وصياغتها الفكرية منذ الخوارج حتى أبى الأعلى المودودى وسيد قطب، ويكشف عن اهدافها وأغراضها. وقد تعرض الباحث لنفس القضية فى نفس الكتاب (ص٢١٠-٢١٦)، كما تعرض لها ولشرح الآيات التى تسمى آيات الحاكمية الثلاث فى بحث "إهدار السياق فى تأويلات الخطاب الدينى". ولكن القاضى يتجاهل ذلك كله ويقف عند عبارتين كافيتين من وجهة نظره للحكم بالردة.

التحرر من سلطة النصوص:

هو نفس ما فعله القاضى فيما سبق اعتمادا على اقاويل الخصوم، والنص الذى ينقله الحكم المطعون هو السطور الثلاثة الأخيرة من كتاب "الامام الشافعى" وهى خلاصة تحليل فكر الإمام الشافعى ومنهجيته فى القياس. والعودة إلى السياق، سياق الكتاب عموما، وسياق الصفحة الاخيرة على وجه الخصوص يكشف إن المقصود بالنصوص هو نصوص الإمام الشافعى، التى صارت نصوصا ذات سلطة. والعبارات من جهة أخرى تتحدث عن التحرر من سلطة النصوص لا من النصوص ذاتها، ومشروح أن سلطة النص هى سلطة يضيفها العقل الإنسانى على النص لا سلطة نابعة من النص ذاته. بمعنى أن الإمام الشافعى يكره التقليد ويحث على الاجتهاد، لكن المقلدين فى عصرنا هذا حولوا اجتهادات الشافعى إلى

عقيدة لا يصح مناقشتها ولا يصح الاختلاف معها.

وأخيرا فإن للطاعن كتابا رد فيه على كل تلك الاتهامات وشرح أفكاره، صدر عن دار سينا ١٩٩٥، لكن سيادة القاضى لم يعرف ذلك، لأنه ببساطة سمح لنفسه بالدخول فى الموضوع دون فتح الدعوى للمرافعة، حتى يتسنى للطاعن الدفاع عن نفسه فى الموضوع والكتاب اسمه "التفكير فى زمن التكفير".

القراءة المبتسرة للنصوص بانتزاعها من سياقها قصداً:

١- لم يفهم الحكم المطعون فيه عبارات الطاعن التى أوردها فى الحيثيات (ص١٢)، فالقول بأن "النص منذ لحظة نزوله الأولى أى مع قراءة النبى له لحظة الوحى تحول من كونه نصا إلهيا وصار فهما انسانيا" فيستحيل أن يتضمن إنكار للأصل الإلهى للوحى. إن من يفهم أبجديات التعبير العربى يدرك من الدلالة الحرفية أن الحديث يدور حول "تحول" من.. الى، ثم تتأكد العبارة بعبارة شارحة هى "صار فهما انسانيا"، أى فى عقول البشر. إنهما باللغة التى استخدمها القرآن جانبا "التنزيل الإلهى"، و"التأويل" البشرى، فالقرآن من عند الله سبحانه وتعالى "تنزيلا" وهو فى ضمير البشر وأفهامهم وعقولهم "تأويلا".

٢- كذلك ما أورده الحكم من عبارات الطاعن فى ص١٣ "أن النصوص الدينية نصوص بشرية لغة وثقافة فليت شعرى كيف فهم القاضى التمييز "لغة" وكذلك التمييز المعطوف عليه "ثقافة"؟ أنهما شرح لمسالة "البشرية"، كمانقول" حسن زيد وجها وقبح خلقا" فنحن نصف بالحسن وجه زيد لا زيد نفسه، ونصف بالقبح أخلاقه، ولو فهمت العبارة بطريقة القاضى الذى فهم العبارات السابقة لقلنا أننا نصف زيدا بالحسن وبالقبح فى نفس الوقت.

٣- لكن الأهم من "عدم الفهم" النابع للأسف من عجز فى فهم اللغة العربية ذاتها، اجتزاء الأقوال السابقة من سياق تحليل علمى يبدأ على هذا الوجه (نقد الخطاب الدينى ص١٩٣).

"إن النصوص الدينية ليست فى التحليل الأخير

نصر أبو زيد

إبتهال يونس

عبد الصبور شاهين

سوى نصوص لغوية، بمعنى انها تنتمي إلى بنية ثقافية محددة، تم انتاجها طبقا لقوانين تلك الثقافة التي تعد اللغة نظامها الدلالي المركزي (وهو مفهوم ان الله يخاطب الناس بلغتهم وعلى قدر عقولهم).

وليس معنى ذلك أن النصوص تمثل قالبا سلبيا في تعبيره عن البنية الثقافية من خلال النظام اللغوي، فللنصوص فعاليتها الخاصة الناشئة عن خصوصية بنائها اللغوي، وهذا كلام أكاديمي مبني على أحدث الدراسات اللغوية، وهو يؤكد عدم سلبية النصوص الدينية في علاقتها بالثقافة واللغة، فالنصوص تنتمي إلى اللغة والثقافة من جانب "لكنها من ناحية أخرى تبدع شفرتها الخاصة التي تعيد بناء عناصر النظام الدلالي الأصلي من جديد.. وهناك منطقة تماس بين الجهتين هي التي تمكن النصوص من أداء وظيفتها داخل البنية الثقافية في مرحلة إنتاج النصوص، أي تجعل النصوص دالة ومفهومة للمعاصرين لانتاجها، وهي المناطق المترعة بالدلالات المشيرة إلى الواقع والتاريخ. وخارج منطقة التماس تلك الدلالات مفتوحة وقابلة للتجدد مع تغير آفاق القراءة المرتهن بتطور الواقع اللغوي والثقافي" (ص١٩٤ من نقد الخطاب الديني).

يتواصل السياق في الكتاب لمزيد من الشرح المنهجي لما هو لغوي ثقافي تاريخي من جانب، ولما هو إلهي مقدس من جانب آخر. وهناك عبارات واضحة تفند فهم الحكم المطعون للأقوال الواردة مثل ما ورد في (ص١٩٦): "فالقرآن كلام الله وكذلك عيسى عليه السلام رسول الله وكلمته. وقد كانت البشارة لمريم: "إن الله يبشرك بكلمة منه اسمه المسيح عيسى بن مريم (آل عمران/٣). وإذا كان القرآن قولا ألقي إلى محمد عليه السلام، فإن عيسى بالمثل كلمة الله" ألقاها إلى مريم وروح منه" (النساء/١٧١).

وتنتهي التحليلات والمقارنات اللغوية واللاهوتية والفلسفية - الغائبة تماما من حيثيات الحكم رغم أنها في نفس الكتاب (نقد الخطاب الديني).. يصل الباحث إلى نتيجة يصوغها في إسلوب "الترجي"، أي رجاء أن يكون الاستنتاج صائبا مقنعا للقارئ، فيقول (ص١٩٧): "ولعلنا الآن أصبحنا في موقف يسمح لنا بالقول إن النصوص الدينية نصوص لغوية شأنها شأن أية نصوص أخرى في الثقافة، وأن أصلها الألهي (مرة أخرى تأكيد الأصل الالهي) لا يعني أنها في درسها وتحليلها تحتاج لمنهجيات ذات طبيعة خاصة تتناسب مع طبيعتها الإلهية الخاصة".

ثم يصل الباحث في ص(١٩٨) إلى خاتمة مقدماته النظرية التي يكتفي الحكم المطعون فيه بالجملة الأولى منها فيوردها في (ص١٣) من الحيثيات بعد أن كان قد أورد بدءا من ص٨ في الحيثيات ما أورده الباحث في ص١٠٢ من الكتاب. وبعبارة أخرى: تعمد الحكم اعادة ترتيب الأفكار لتعطي نتيجة مبيتة سابقة، فحول المقدمات إلى نتائج وجعل من النتائج مقدمات بهدف "الإرباك" وخلق "الإضطراب". ومن هنا بدأ اتهاماته بما ورد في ص١٠٢، وهي في الحقيقة نتائج لمقدمات

كما سيتضح من إيراد النص كاملا هنا:

"وإذا كانت النصوص الدينية نصوصا بشرية بحكم انتمائها للغة والثقافة فى فترة تاريخية محددة هى فترة تشكلها وانتاجها، فهى بالضرورة نصوص تاريخية بمعنى أن دلالتها لا تنفك عن النظام اللغوى الثقافى الذى تعد جزءا منه. من هذه الزاوية تمثل اللغة ومحيطها الثقافى مرجع التفسير والتأويل. وتدخل فى مرجعية التفسير والتأويل تلك كل علوم القرآن، وهى علوم نقلية تتضمن كثيرا من الحقائق المرتبطة بالنصوص، بعد إخضاعها لأدوات الفحص والتوثيق النقدية (وبعض هذا قام به الطاعن فى كتابه مفهوم النص: دراسة فى علوم القرآن). ومن أهم تلك العلوم اتصالا بمفهوم تاريخية النصوص علوم "المكى والمدنى" و"الناسخ والمنسوخ" و"أسباب النزول". وليس معنى القول بتاريخية الدلالة تثبيت المعنى الدينى عند مرحلة تشكل النصوص، ذلك أن اللغة - الإطار المرجعى للتفسير والتأويل - ليست ساكنة ثابتة، بل تتحرك وتتطور مع الثقافة والواقع. وإذا كانت النصوص - كما سبقت الإشارة - تساهم فى تطوير اللغة والثقافة من جانب أنها تمثل "الكلام" فى النموذج السوسيرى (نسبة إلى عالم اللغة السويسرى الفرد دى سوسير)، فإن تطور اللغة يعود ليحرك دلالة النصوص وينقلها فى الغالب من الحقيقة إلى المجاز وتتضح هذه الحقيقة بشكل أعمق بتحليل بعض الأمثلة من النص الدينى الأساسى وهو القرآن".

فهل استطاع القاضى أن يفهم التفرقة السوسيرية المعتمد عليها فى التحليل، وهى التفرقة التى تميز بين "الكلام" و"اللغة" من جانب، وبين "اللغة" و"اللسان" من جانب آخر؟ وهل يستطيع أن يفهم انجاز جى سوسير فى تحليله للعلامة اللغوية والعلاقة بين الدال والمدلول؟ وهل يفهم القاضى الفرق بين "علم اللغة" و"علم العلامات"، والعلاقة بين اللغة والثقافة؟ وكل تلك مقدمات نظرية ومنهجية فى "علم النص" و"علم تحليل الخطاب" الذى يقوم عليه الكتاب كله؟

ليت شعرى كيف يفهم ذلك كله من يعجز عن فهم العبارة اللغوية البسيطة فى أسلوب الشرط أو التمييز؟..

لقد قفز الحكم المطعون فوق ذلك كله ليبدأ اتهاماته من الأسئلة التحليلية التى بدأت بعد النص السابق مباشرة "تتحدث كثير من آيات القرآن عن الله بوصفه ملكا.. الخ" يتجاهل سيادة القاضى أننا استرشدنا بتأويلنا للنماذج المطروحة بمؤشرات من القرآن نفسه، حيث اعترض سبحانه وتعالى على فهم اليهود للآيات التى تطلب من المؤمنين أن يقرضوا الله قرضا حسنا قالوا حين نزل تحريم "الربا" عجيب أمر محمد، كيف يمنعنا أخذ الربا ويعطينا إياه. النيسابورى: أسباب النزول، ط، ص٧٦) وقلنا "ان اعتراض النص على فهم اليهود الحرفى لتلك الآيات (المائدة/١٢، الحديد/١٨، التغابن/٢٧، البقرة/٢٤٥، الحديد/١١، المزمل/٢٠)، يمثل لنا مؤشرا دالا على ضرورة القراءة المجازية. وهكذا قرأ المسلمون كل ما ورد فى القرآن عن بيع المؤمنين أنفسهم

وأموالهم لله في مقابل الجنة، وكذلك فهموا كل ما ورد من وصف للعلاقة بين الله والمؤمنين بأنها علاقة "تجارة" إن مفردات "التجارة" و"القرض" والبيع والشراء "ومثيلاتها مفردات لغوية تنتمي إلى مجال دلالي محدد، وكثرة ورودها في النص القرآني تكشف عن انعكاس الواقع الثقافي دلاليا في النص (مخاطبة الناس على قدر عقولهم وأفهامهم بلغتهم) ولكن ورودها المجازي لا الحقيقي كاشف عن أن الانعكاس ليس آليا مراويا إذ للنص آلياته اللغوية الخاصة التي يعد المجاز من أهمها" (ص٢٠٠ من نقد الخطاب الديني).

لم يقرأ القاضي كل ذلك، ولعله لم يسمع بكتاب للطاعن عنوانه "الاتجاه العقلي في التفسير" دراسة في قضية المجاز في القرآن عند المعتزلة، دار التنوير، بيروت، ط٣ ١٩٩٤).

لم يسمع ولم يقرأ ولم يكن قاضيا، بل كان خصما انحاز منذ اللحظة الأولى للمدعين فلم يقرأ سوى كلامهم ولم يستفت سواهم ولم يسمع عن كتب أو مقالات سوى ما قدموا. وليته قرأ بنفسه ما قدموا، وليته قرأ ما انتزعوه من السياق.

هناك قول يورده الحكم المطعون فيه من أقوال الطاعن في كتاب "نقد الخطاب الديني" على الوجه التالي "ومن النصوص التي يجب أن تعتبر دلالتها من قبيل الشواهد التاريخية النصوص الخاصة بالسحر والحسد والجن والشياطين(....) كانت الأولى تجعل العلم نقطة الارتكاز: السحر، الحسد، الجن والشياطين مفردات في بنية ذهنية ترتبط بمرحلة محددة من تطور الوعي الإنساني وقد حول النص الشياطين إلى قوةمعوقة وجعل السحر أحد أدواتها لاستلاب الإنسان(...) فقد كان الواقع الثقافي يؤمن بالسحر ويعتقد فيه، وإذا كنا ننطلق هنا من حقيقة أن النصوص الدينية نصوص انسانية لغة وثقافةفإن انسانية النبي بكل نتائجها من الانتماء إلى عصر وإلى ثقافة وإلى واقع لا تحتاج لإثبات. وما ينطبق على السحر ينطبق على ظاهر الحسد(...) وليس ورود كلمة الحسد في النص الديني دليلا على وجودها الفعلي الحقيقي، بل هو دليل على وجودها في الثقافة مفهوما ذهنيا(..) كل المواضع التي وردت فيها الكلمة في القرآن(...) وموضع واحد بالدلالة الحرفية المرتبطة بنسق من العقائد والتصورات شبه الاسطورية القديمة (ص٩ من الحيثيات).

يبدأ هذا النص في كتاب نقد الخطاب الديني من ص٢٠٥ وينتهي ص٢٠٧. ولكن الحكم اختزله هكذا في عدة أسطر، مع الإشارة إلى المختزل من النص الأصلي بالنقاط التي وضعناها هنا بين قوسين، وهو أربعة اختزالات وقبل أن نكشف دلالة هذا الإختزال بإيراد المختزل من الضرورة الإشارة أولا إلى عجز سيادة القاضي اللغوي عجزا كاملا عن مراعاة الدقة الواجبة في اختزال نص من النصوص. والدليل على هذا العجز هذا الإضطراب والركاكة، فالجملة الأولى التالية للاختزال الأول تقول: كانت الأولى تجعل العلم نقطة الارتكاز"وهي جملة لا معنى لها ولا سياق في الاستشهاد، لكنه ليس مجرد العجز، بل نخشى أن نقول "الجهل" بأبجديات

الاستشهاد، فما بالنا بالتحليل والاستنباط. ثانيا: الجملة التالية للاختزال الثالث جملة ناقصة هي "كل المواضع التي وردت فيها الكلمة في القرآن لأنها متلوة باختزال آخر قطعها تماما. هذان دليلان على عقل مبيت النية على التكفير، متعجل الوصول إلى النتيجة حتى عمي عن ملاحظة الركاكة والإضطراب في عملية الاختزال، فكان كالذابح الذي لا يحسن الذبح.

لكن ما يكشف عن "شهوة" التكفير الكامنة في نفس القاضي، ويعري سوء النية المبيت للذبح هو إيراد ما يملأ الفراغ الذي حلت محله النقاط في الاستشهاد السابق، وذلك على النحو التالي:

١- الفراغ الأول:

"وقد حاولت بعض التفسيرات الحديثة والعصرية تاويل الجن والشياطين على أساس من معطيات علم النفس الفرويدى بصفة خاصة بانها بعض القوى النفسية. لكن هذه التاويلات لم تنطلق من اية أسس معرفية عن طبيعة النصوص، بقدر ما كانت تهدف إلى غايات نفعية لنفى التعارض بين الدين والعلم. إنها محاولة تلفيقية لا تزال مستمرة في الخطاب الديني وإن اتخذت صيغا أخرى مثل "اسلمة العلوم" والفارق بين هذه الصيغة الأخيرة وبين سابقتها يتمثل في أن الأخيرة تجعل الإسلام نقطة ارتكازها للتوفيق، في حين كانت الأولى تجعل العلم نقطة الارتكاز" هكذا ينكشف العبث باقوال الطاعن.

٢- الفراغ الثاني :

"واتبعوا ما تتلوا الشياطين على ملك سليمان، وما كفر سليمان ولكن الشياطين كفروا يعلمون الناس السحر وما أنزل على الملكين ببابل هاروت وماروت، وما يعلمان من أحد حتى يقولا إنما نحن فتنة فلا تكفر، فيتعلمون منهما ما يفرقون به بين المرء وزوجه، وما هم بضارين به من أحد إلا بإذن الله، ويتعلمون ما يضرهم ولا ينفعهم، ولقد علموا لمن اشتراه ماله في الآخرة من خلاق، ولبئس ما شروا به أنفسهم لو كانوا يعلمون" (البقرة/١٠٢)، ومما له دلالة أن كل الإشارات القرآنية إلى السحر إنما وردت في سياق القص التاريخي، بمعنى أن النص القرآني يتحدث عنه بوصفه شاهدا تاريخيا، وموقف النص منه موقف التجريم كما هو واضح من سياقه. ولا يصح الاستشهاد بما يروى من السحر الذي حدث للنبي على يد أحد اليهود (انظر الإمام محمد عبده على ذلك في تفسير جزء عم، سورة الفلق)، فقد كان الواقع الثقافي يؤمن بالسحر ويعتقد فيه"

هذه هي الفضيحة التي يكشف هنا الحكم، حيث يتم انتزاع الشواهد القرآنية التي تدعم تحليل الطاعن عمدا، وعجزا عن مقارنة حجج الطاعن وبراهينه العقلية والنقلية.

٤- الفراغ الرابع:

"وعلى عكس التصنيف التراثي الفلسفي القديم لمراتب الوجود: العيني فالذهني فاللفظي ثم الكتابي يرى علم اللغة الحديث أن المفردات اللغوية لا تشير إلى الموجودات الخارجية ولا تستحضرها، ولكنها تشير إلى المفاهيم الذهنية، لذلك قد تشير اللغة إلى مدلولات ليس لها وجود عيني، وفي اللغة العربية دوال لغوية مثل كلمة "العنقاء" ليس لها مدلول عيني واقعي. والذين يستدلون على

وجود ظواهر السحر والحسد بوجود الألفاظ الدالة عليها في النص الديني يقعون في خطأ التسوية بين الدال والمدلول ويقعون في التسوية التراثية القديمة بين مستويات الوجود العيني والذهني واللغوي. ومما له دلالته أن السورة التي تتحدث عن السحر والحسد حديثا تفصيليا سورة مكية هي سورة "الفلق"، حيث تتضمن إشارة إلى "النفاثات في العقد" وإلى شر الحسد والحاسد. فيما عدا هذه السورة نجد أن كلمة الحسد استخدمت في القرآن استخداما مجازيا، فقد وردت في سورة البقرة/١٠٩ "ود كثير من أهل الكتاب لو يردونكم من بعد إيمانكم كفارا حسدا من عند أنفسهم من بعد ما تبين لهم الحق، فاعفوا واصفحوا حتى يأتي الله بأمره إن الله على كل شئ قدير". وترد في سياق مشابه وبنفس الدلالة المجازية في سورة النساء/٥٤ وكذلك في سورة الفتح/١٥. تلك كل المواضع التي وردت فيها الكلمة في القرآن، ثلاثة منها بالمعنى المجازي المستخدم اليوم في لغتنا الحية، وموضع واحد بالدلالة الحرفية المرتبطة بنسق من العقائد والتصورات شبه الأسطورية القديمة.

إن التحويل الدلالي الذي أحدثه النص في استخدام كلمة "حسد" له مغزاه دون شك في الكشف عن اتجاه النص لتغيير بنية الثقافة السائدة، ونقلها من مرحلة "الأسطورة" إلى بوابات "العقل"، وكل تأويل للنصوص الدينية في اتجاه عملية الانتقال هذه يكون تأويلا من داخل النص لا مفروضا عليه من خارج. أما تثبيت المعنى الديني عند مرحلة أراد النص أن يتجاوزها بآلياته اللغوية الخاصة، فهو التأويل المفروض من خارج، بل هو في الحقيقة "التلوين" الإيديولوجي النفعي البراجماتي، وهو في رأينا التأويل المستكره.

هكذا تنكشف أبعاد الفضيحة كاملة، فالسيد القاضي لم يعلق تعليقا واحدا بالسلب أو بالإيجاب على هذه الشواهد القرآنية التي يسوقها الطاعن في الحكم، بل انبرى يؤكد الاتهامات ويكررها نقلا عن عريضة الدعوى الأصلية وعريضة الإستئناف، وحوافظ المستندات المقدمة من جانب واحد دون أن يبدو أنه ألقى نظرة على مذكرات المستأنف ضده. وهكذا ينكشف القاضي عن وجه خصم شديد العداوة، والخصومة، عازم مع سبق الإصرار والترصد على ذبح رجل حاول الاجتهاد في الفهم وفقا لمنهج علمي رصين وإجراءات بحثية جادة ومرهقة.

القراءة على أساس المنطوق وليس المفهوم:

سبق لنا الإشارة إلى إصرار الحكم المطعون على القراءة لعبارات الطاعن في كتبه، كما سبق لنا أن كشفنا عجز الحكم عن الفهم اللغوي للمنطوق فضلا عن استنباط المفهوم الذي تدل عليه العبارات.

وقد كرر الحكم نفس الكلام في ص١٣ من الحيثيات وهو بصدد إثبات أن الطاعن لا يؤمن بأن القرآن الكريم كلام الله سبحانه وتعالى وإدعاء أن الطاعن يقول بأن الوحي بشري. وقد سبق أن بينا تهافت هذه الدعوى من واقع منطوق العبارات الواضح (في القراءة المبتسرة للنصوص بانتزاعها من سياقها). يقول الحكم المطعون في ص١٣ من الحيثيات.

"وعبارات المستأنف ضده بمنطوقها - ولا تفسر المحكمة هذا المنطوق الواضح الجلي لأن التفسير لا يكون مجاله إلا في الغامض من العبارات - عبارات المستأنف ضده تنفي عن القرآن الكريم كونه نصا إلهيا، وتؤكد على أنه نص بشري وفي ذلك إنكار للآيات القرآنية قاطعة الدلالة في ذلك. وإنما لا تستند المحكمة إلى التفسير ولا للتأويل لأن نصوص القرآن في هذا الشأن "تنص" المعنى

الاصطلاحي للنص الذي سبق بيانه الذي لا يحتاج لتفسير ولا لتاويل".

وقد كشف الحكم بذلك عن عوار في الفهم من جانبين: الجانب الأول انه اعتبر اقوال الطاعن "نصوصا" بالمعنى الاصطلاحي أي لا تحتمل التاويل او التفسير بوجه من الوجوه، مع أن ما سبق بيانه عن عجز القاضي عن الفهم اللغوي يكشف انها ليست كذلك "النص" هو ما لا يعثر أحد بجهالته حسب تعبير عبد الله عباس الشهير جدا، وليست قضية "كبيعة الكلام الإلهي" داخلة في هذا المفهوم من قريب أو من بعيد، فقد اختلف المسلمون حول طبيعة هذا الكلام هل هو قديم أم مخلوق، وهو خلاف معروف.

عوار الفهم يتبدى من جانب آخر في اعتباره قوله تعالى (وإن أحد من المشركين استجارك فأجره حتى يسمع كلام الله ثم أبلغه مأمنه ذلك بأنهم قوم لا يعلمون) سورة التوبة/٦، "نصا" لا يحتمل التاويل. ولو تأمل سيادة القاضي الخلاف حول تفسير هذه الآية التي اعتبرت من المتشابهات للاذ بقليل من التواضع -سمة العلماء- ذلك أن "المسموع" من جانب المشرك ليس هو كلام الله بل تلاوة التالي الذي يتلو كلام الله سبحانه وتعالى، وهو ما اتفق الجميع عليه أنه محاكاة محدثة للكلام الأزلي القديم الذي ليس بصوت (راجع في هذا على سبيل المثال لا الحصر (المغني في أبواب التوحيد والعدل، للقاضي عبد الجبار، الجزء السابع، ص٣-٤٠، وكذلك الإنصاف في مسائل الخلاف للقاضي الباقلاني، ص٩٤-٩٥، وانظر كذلك ابن متوية، التذكرة في أحكام الجواهر والأعراض، ص٣٤٠، وكذلك الأشعري كتاب اللمع في الرد على أهل الزيغ والبدع، ص١٧).

(١٠) أن الفصل بين العروبة والإسلام ينطبق من مجموعة من الافتراضات المثالية الذهنية: أولها عالمية الإسلام وشموليته من دعوى انه دين للناس كافة لا للعرب وحدهم. ورغم أن هذه الدعوى مفهوم مستقر في الثقافة فإن انكار "الأصل" العربي للإطلام وتجاوزه للوثب إلى العالمية والشمولية مفهوم حديث نسبيا. إن دعوى العالمية والشمولية في أي ظاهرة من الظواهر لا يجب أن تنكر الأصول التاريخية للظاهرة بما تتركه من ملامح وسمات تظل ملازمة للظاهرة ولا تنفصل عنها، وهذا قانون علمي ينطبق على كل الظواهر ومنها الظاهرة الدينية. الافتراض الثاني ان الدعوى القومية الحديثة دعوة عنصرية علمانية، وقد يستدل أصحاب نظرية الفصل في ذلك ببعض الاستدلالات الساذجة من قبيل أن اقتراح انشاء جامعة للدول العربية كان اقتراحا بريطانيا استعماريا، أو أن حملة لواء الفكر القومي كانوا من غير المسلمين. وهذه مجرد تعبيرات مؤقتة لها أسباب أعمق في حركة المجتمع والفكر، ولا يمكن تفسير هذه الظاهرة بمثيلتها في تاريخ أوروبا، فلم يصاحب الفكر القومي العربي - فيما نعلم - أي إنكار لدور الدين.

الفرضية الثالثة والاكثر خطورة في فكر هؤلاء أن تصنيف البشر إنما يتم على أساس "العقيدة" لا على أساس "الثقافة" وإذا كانت "العقيدة" نظاما جزئيا داخل النظام الكلي للثقافة، فإن تصنيف البشر داخل الثقافة الواحدة على أساس "العقيدة" من شأنه أن يمزق وحدة الوطن، ويخلق معارك وهمية بين المواطنين، ويؤدي إلى صراعات زائفة من شأنها أن تعوق الجماهير عن إدراك حلبة الصراع الحقيقية ضد من يهدرون آدميتهم - مسلمين ومسيحيين - ويستغلون عرقهم ويزيفون وعيهم. أليس في ذلك كله ما يؤكد أن "الإسلام" الذي نتحدث عنه جميعا ليس مفهوما واحدا؟!

كارلوس روسى

الماركسية واليوتوبيا الثورية عند ارنست بلوخ

ترجمة: بشير السباعى

لا يتضمن عمل ماركس مجرد تحليل علمى بالغ الصرامة لرأس المال ولفيتيشية السلعة ولصراع الطبقات، بل يتضمن أيضا نزوعا طوباويا ثوريا بدرجة عميقة. فالعلم واليوتوبيا ليسا متناقضين بل هما يتوحدان على نحو جدلى فى الفكر الماركسي، وذلك بشرط فهم مفهوم اليوتوبيا بمعناه الحقيقى، الاغريقي الاصل، والذى يشير الى مالم يوجد بعد. فالغاية السامية للنضال البروليتارى الحديث - مجتمع بلا طبقات ولا دولة بلا استغلال ولا اضطهاد، مملكة الحرية - هى ذروة الطموحات الألفية لمضطهدى ومقهورى التاريخ، منذ عبيد ثورة سبارتاكوس وفلاحى ثورة توماس مونزر الى نساجى ليون وكوميونيى ١٨٧١. والحال، أن هذه الغاية السامية، الاشتراكية، لم توجد بعد: وفى وجه الاصلاحات البائسة للاشتراكية - الديمقراطية وفى وجه المسخ البشع المسمى بـ "الاشتراكية كما هى موجودة فى الواقع"، من الملح والضرورى استعادة البعد الطوباوى / الثورى للماركسية، فى البحث عن السبل المؤدية الى مستقبل آخر بشكل جذرى، الى بديل اشتراكي يتعارض جذريا مع الأوضاع القائمة.

ومن هنا حالية فكر ارنست بلوخ (١٨٨٥ - ١٩٧٧)، الممثل الأشهر لروح اليوتوبيا فى الماركسية الحديثة. إن بلوخ، اليهودى والألمانى، ينهل فى صوغ عمله من أكثر المصادر تنوعا وغير المتوقعة أكثر من سواها: القبالة، الصوفية اليهودية والمسيحية، الهرطقات الدينية، الرومانسيين الألمان، الاشتراكيين الطوباويين، هيجل وشيلنج، جوته وماركس، بريشت ولينين. وأسلوب تفكيره رومانسى ثورى بشكل حازم: فشأنه فى ذلك شأن الرومانسيين، يستمد من ثقافات الماضى الذخيرة الروحية، البارود اللازم لتفجير العقلانية الباردة واللاانسانية المميزة للراسمالية. لكن هدفه لا يتمثل فى إعادة تكوين ثلوج الماضى: فما يهدف اليه، هو بالأحرى تنوير الحاضر وفتح الطريق الذى يقود إلى اليوتوبيا المشاعية، مستخدما ذلك السلاح الباتر، مفتاح أبواب المستقبل الذى نسميه بالماركسية.

وهو فى عمله الأول، الروح واليوتوبيا، المكتوب فى عام ١٩١٧، يحيى فى مجالس عمال وجنود روسيا (كان ذلك

قبل أكتوبر) القوة الوحيدة القادرة على ضرب "الاقتصاد النقدى وأخلاق التاجر، تتويج كل ما هو فاحش فى الإنسان". وفى عمله عن توماس مونزر (١٩٢١) المكتوب خلال الموجة الأخيرة للثورة الألمانية، يستحضر أيضا الوحدة بين الممارسة الماركسية والأمل الطوباوى : " على أطلال حضارة خربة، تعلو روح اليوتوبيا التى يستحيل استئصال شأفتها ... هكذا تتحد أخيرا الماركسية والحلم بغير المشروط، فيسيران جنبا الى جنب، مندمجين على مستوى معركة واحدة ـ قوة التقدم ونهاية كل هذا العالم المحيط الذى لا يعد الانسان فيه غير كائن شقى، مهان، مهدر ـ إعادة بناء كوكب الأرض، الموهبة، الابداع، الاستيلاء العنيف على الملكوت". ومن الواضح أن هذه اللغة الروحيوية إنما تعبر عن مناخ عصر كانت الثورة العالمية تبدو فيه ممكنة ووشيكة، لكنها توضح أيضا عن أساس فلسفة بلوخ السياسية وتفسيره للماركسية. فبالنسبة له، يجب للمعركة الثورية الاشتراكية أن تكون وريثة لجميع طموحات وأحلام ويوتوبيات واستيهامات تحويل العالم والتى تجلت حتى الآن بشكل وهمى فى الدين والثقافة، فى الهرطقات والنزعات الألفية، والتى تظل ذكراها متجذرة بعمق فى وجدان فئات واسعة من السكان.

والحال ان بلوخ الذى اضطر الى الرحيل الى المنفى فى الولايات المتحدة الأمريكية بعد صعود النازية، سوف يختار الاقامة فى جمهورية ألمانيا الديمقراطية بعد الحرب. وعلى الرغم من انه كان رفيق طريق للشيوعية الستالينية على مدار وقت طويل، فانه سوف ينجح فى صون عمله النظرى من كوارث الديامات (كاريكاتير المادية الجدلية) الرسمية. واذا ماقارنا مسيرة بلوخ مع مسيرة لوكاش ـ كانت هناك صداقة وطيدة بين الاثنين خلال شبابهما ـ فإننا لا نملك إلا أن نشعر بالدهشة تجاه الطريقة التى تمكنت بها عين ميدوزا الاتحاد السوفييتى الستالينى من أسر وشل عدد من أبرز الأذهان الماركسية فى القرن العشرين. وإذ تبينه البيروقراطية الألمانية الشرقية باعتباره "تحريفيا" فانه ينتهى بالرحيل الى المنفى فى ألمانيا الغربية (١٩٥٨) دون أن يتخلى مع ذلك عن افكاره الماركسية أو عن نقده الصارم للرأسمالية. وخلال أعوامه الأخيرة، تابع بتعاطف الحركة الطلابية الرافضة ـ تبنى رودى دوتشكه مفهومه عن "اليوتوبيا الملموسة" ـ وطور انتقادا للاتحاد السوفييتى ولبلدان شرق أوروبا جد قريب من الأطروحات التروتسكية" وفى تقييمه لمجمل عمل بلوخ، رأى الماركسى الألمانى الشاب أوسكار نيجت فيه (مع انتقاده دون تنازلات لموقفه السابق

تجـاه الســتـالينيــة) "الفيلسوف الألماني لثورة أكـتـوبر" ، بشكل مماثل لملاحظة شهيرة أدلى بها ماركس الذي وصف كانط بأنه "الفيلسوف الألماني للثورة الفرنسية" .

والواقع أن عـمل بلوخ يعـتـبر ثريا ومـتنوعـا بشكل غير عادي . فهـو يشمل كتابات سياسية - ثقافيـة (تراث عـصرنا ، ١٩٣٥) ، وأعمالا فلسفية كلاسيكية (ابن سينا واليســـار الأرسطي ، ١٩٥٢، الذات والموضـوع عند هيــجل ، ١٩٥١ ، الحق الطبيعي والكرامة الانســانيـــة ، ١٩٦١ ، فلسـفـة الرينسـانس ، ١٩٧٢) ، ودراسات حول الدين (الالحــــاد في المسيحية ، ١٩٦٨) ، الخ لكن أعماله الرئيسيـة الكبــرى مــثل "روح اليـوتـوبيـا" (١٩١٨) و "توماس مونزر" (١٩٢١) ، و "مـبدأ الأمل" (١٩٥٤ - ١٩٥٩) هي في آن واحـد فلسفية ودينية وسياسية وثقافية ....

إن المقـولة المحـورية لمجـمل فكر بلوخ هي مــقـولة الأمل . والأمل الحكيم الذي عــرفــه اللاهوت القــروسطي يصـبح عنده مـفـهـوما ماركسيا وثوريا . فالأمل بالنسـبــة لبلوخ هـو التحـرق الي المستقبل ، الجديد ، اليوتوبيا ، ما لم يوجد بعد ، الميل الى امكانية غير واعية بعد أو لم يتم التـثـبت منهـا بعد . وبالنسبة له ، فان افق المستقبل وحده كما تفـهمه الماركسية ، إنما يقـــدم للواقع بعــــده الحقيقي . وعلم ماركس يستـضيء بهـذا الأفق ، فهو لا يزعم الحياد ، بل هو مشحون بما يسميه بلوخ في عـمله الأخـير (الخـبرة الحـيـاتيـة ، ١٩٧٥) بالانحياز الأحمر ، الانحــيـاز الى جـانب التحرر ، انحياز طبقة ، هي البروليتاريا الثورية ، التي لا حاجة لديها الى كذب ايديولوجي .

وفي "مبدأ الأمل" ، وهو عــمل ضـخـم في ثلاثة مــجلدات ، يحلل بلوخ (ويرد الاعتبار الى) ليس فــقط اليــوتـوبيــات الاجتماعية منذ صولون الغـابر وأفـلاطون الي فورييه ووليام موريس ، وانما ايضا اليوتوبيات التـــقـنيــــة والجـغرافيةوالمعمـارية والطبـية والفنية . فهـو يشيـر الى التطور الذي حـــدث ، علـي مـــدار العصور وعبر الثقافات ، لمشاهد الرغبة ، ولصور الرغـبــة ولأشكال الأمل ولتـخـيلات عـالم أفضل ولأشكال ملموسة للوعي النبيء بما سوف يجيء .وبحساسيته الفائقة ، يكشف عــلامــات هذا الوعي في الأسـاطيـر ، وفي السـيـمـيـاء ، وفي خـــروج مـــوسى ، وفي موسيقى بيتهوفن ، وفي رسم جوجان ، وفي "دون كيشوت" وفي "فاوست" ، وفي النضــال من أجل يوم عـــمل من ثمـــاني سـاعـات ، وفي حـركـة تحــرر المرأة وفي ثورة أكتـوبر . ويوضح بلوخ في مقدمة الكتاب معنى مسعـاه : "منذ مـاركس ، اصبح من المستحيل على كل بحث عن الحـقـيـقـة وعلى كل قـرار واقــعي الاستغناء عن مضامين الأمـل الـذاتـيــــــــة والموضوعية في العالم ، حتي لا يصبح عرضة لأن يغرق في التـفـاهة أو أن يقود الى طريق مسدود . إن الفلسـفة سوف تملك

وعى الغد ، الانحياز الى المستقبل ، معرفة الأمل ، أو انها لن تملك بعد أية معرفة على الأطلاق ". وهو يستشهد ، فى سرور أريب ، بتلك الفقرة جد المنسية عن الحلم ، والتي اشار اليها كاتب ماركسى لا يكاد يشك احد فى صرامته المادية :"إذا كان الانسان محروما من كل قدرة على الحلم ، إذا لم يك بوسعه من وقت لآخر أن يستبق وأن يتصور ذهنيا ، فى صورة كاملة وناجزة، النتاج الذى لا تفعل اصابعه غير البدء فى تشكيله ، فلن يكون بوسعى على الاطلاق أن أتصور حافزا آخر لحث الانسان على تولى وانجاز علم مسهب ودؤوب فى مجال الفن والعلم السعى العملى " (الكلام لبيساريف وأورده لينين مؤيدا له .. المترجم

إن الماركسية هى فى هذا المنظور محصلة حلم قديم يجد أخيرا الشروط اللازمة لتحقيقه . والفصل الأخير لكتاب " مبدأ الأمل" إنما يحمل تحديدا هذا العنوان :" ماركس والانسانية : إهاب الأمل ". وفكرته الأساسية هى الفكرة التالية : "إن العقل لا يمكنه الازدهار دون الحلم ، والحلم لا يمكنه النطق دون العقل ، والاثنان يجدان وحدتهما فى الماركسية - فأى علم آخر لا يملك مستقبلاً وأى مستقبل آخر لا يملك علما .

والراسمالية ، بالنسبة لبلوخ ، إنما تمثل أعلى شكل لنزع الطابع الانسانى ،للاغتراب وللتشيؤ ، بقدر ما انها تختزل الجميع - البشر والاشياء على حد سواء - الى حالة سلعة . وعبر سلاح نضال الطبقات ، تريد الماركسية الغاء رأس المال ومن ثم انجاز أنسنة المجتمع - وهى تتوجه بادىء ذى بدء الى المستغلين ، لكن غايتها قادرة على اجتذاب جميع أولئك الذين يعانون فى ظل الرأسمالية ، جميع أولئك الذين يمكنهم التعرف على أنفسهم فى صيحة الحرب التى أطلقها الديمقراطى الألمانى الثورى جورج بوخنر : "الحرب على القصور ، السلم للأكواخ ". إن المعركة الإشتراكية تتطلب فى أن واحد الحلم والحماس وصفاء الفكر ، والماركسية تملك القدرة على أن توحد فى مسعاها النظرى والعملى بين التحليل الأكثر صرامة والحلم الأكثر جموحا - وهى تشير الى السبيل الذى يمكن عبره للعصر الذهبى القديم أن يصبح يوتوبيا المستقبل الملموسة : الثورة البروليتارية .

وعمل ارنست بلوخ ، إذ يرد الى الماركسية هذا البعد الذى لا غنى عنه ، هذا المكون الرئيسى الذى يمثله الحلم ، الخيال ، الأمل ، اليوتوبيا ، لا يقدم مجرد ترياق شاف من الأفق البائس والمحدود والبليد الذى تعرضه الايديولوجيات الاصلاحية (الستالينية أو الاشتراكية - الديمقراطية) بل يقدم أيضا مساهمة رئيسية الى استرداد طاقة الماركسية النقدية والثورية .

ملف
محمد عفيفى مطر

مصحف الكون .. فلسفة للرفض .. وقرية صابرة

دراسات :

محمود مين العالم - د، صلاح السروى - السيد إمام

شهادات :

صلاح اللقانى جمال القصاص

حوار أجراه محمد حربى

قدم له : ماجد يوسف

محمد عفيفى مطر .. ودرس الصلابة

إن القيم التى تمثلها تجربة محمد عفيفى مطر فى حياتنا الثقافية المعاصرة، لا تقتصر على دوره الكبير فى ديوان الشعر المصرى / العربى المعاصر تحديثا وتطويرا وريادة فحسب، وإنما تتسع لتنتظم مجموعة من القيم الجوهرية الفارقة الأخرى، والتى لا تقل بحال عن دوره الشعرى اللافت.. تلك القسمات والمعالم المتميزة جدا، والخاصة بالتجربة المطرية..

ولعل أهم هذه القيم التى مثلها لنا عفيفى مطر.. هى ذلك اليقين الصلب بالشعر .. لا باعتباره مجرد معطى إبداعيا له أهميته التى لاشك فيها على هذا المستوى، وإنما باعتباره معادلا للوجود، وموازيا للكينونة، ومكافئا للهوية، ليس بالنسبة للشاعر فقط وإنما بالنسبة لأمته أيضا وأساسا..

والشعر بهذا المعنى - من منظور مطر - هو فعل جمالى / اجتماعى/ فكرى لتطوير وتثوير الجماع الفذ لخبرة الجماعة فى التاريخ واللغة .. الجسد لروحها، والشاحذ لهمتها، والمبلور لخصوصية دورها الحضارى، والمقيل لعثرتها الآنية، وانتكاسها الراهن ..

ومع أن النص الشعرى المطرى قد يبدو - لوهلة بما شاع عنه من استغلاق وغموض - متناقضا مع هذا الطرح، ومضادا لتلك المنطلقات .. إلا أن هذا التصور الاحادى لا يظل صحيحا إذا تجاوزنا السطح فى التحليل، وتعمقنا فى الفهم والتأويل .. وهنا تبرز أهم الدروس التى تعلمناها - كجيل شعرى تال - من مطر: إن تجسيد أحلام الأمة وأشواقها المستقبلية، وتوقها للنهوض لايتم بالاستكانة لصيغ مستهلكة فى الفن والسياسة معا، والاستنامة لأشكال شائعة ومبذولة فى الإبداع والفكر معا .. حتى وإن ناسبت هذه الأشكال وتلك الصيغ السقف المعرفى والتذوقى الراهن للجماهير التى تم تغييبها بجهد سافل ومنظم مع سبق الإصرار والترصد .. وإنما بالاختراق العمدى والجمالى لقشرة التجهيل السميكة والسمجة، ليتسنى بانكسار هذه القشرة لقاء الجماهير الحر مع فنانيها وشعرائها الذين يعيدون اكتشاف ينابيع الدهشة، ويفجرون المخزون البكر والصحيح فى تراثها الجمعى الممتد.

الدرس الثانى الذى تمثله التجربة المطرية .. هو هذا الاعتكاف الزاهد بالشعر وللشعر، والمستغنى بشموخ جليل عن كل ما عداه .. من وجاهة اجتماعية .. أو شهرة .. أو منصب .. أو مال... إلخ.

روى لى عفيفى مطر، وكنا فى معرض الكتاب، وكان قد انتهى لتوه من تحية صديق قديم لم يره

منذ ثلاثين عاما ، من ايام الدراسة الجامعية التي تزاملا فيها لسنوات .. إن هذا الصديق هو المسئول الآن عن الصفحة الأدبية في واحدة من كبريات الصحف في مصر.. ولم يفكر مرة واحدة أن يذهب إليه لينشر عنه شيئا ، او يكتب خبرا عن ديوان اصدره مثلا..

هذا الإعتزاز الجميل ليس مجرد اعتزاز بالنفس ، أو كبرياء للذات وإنما اعتزاز وكبرياء بالشعر وله.

وكان درس عفيفي الثالث والهام .. ان الشاعر الكبير ، ليس مجرد موهوب كبير وكفى ، وإنما هو - بالأساس - مثقف كبير .. تمتد جذوره - او يجب أن تمتد - باتساع حضارات الإنسان ، وبطول تاريخه ، وبعرض ثقافاته ، مع تشرب واع واصيل للثقافة الوطنية وتراثه القومي..

وكان الدرس التالي .. ان العلاقة مع الآخر من هذا المنظور .. ليست علاقة استخذاء ولايجب ان تكون ، وايضا ليست علاقة استعلاء ولايجب ان تكون .. وإنما هي علاقة اخذ وعطاء بندية وتكافؤ/ وكان الدرس الأهم الذي جسده مطر بشعره وتجربة حياته برمتها..هو هذا الانتفاء النادر لتلك المسافة الفادحة الانتشار لدى عموم المثقفين بين القول والفعل ، او بين النص الإبداعي والنص الحياتي إذا جاز التخريج .. فعفيفي مطر - في نصه وحياته - هو رمز من رموز الاتساق الفكري، والوحدة الموقفية ، والتناغم الإبداعي بين تلك الأبعاد كلها ، حتى وان اختلفت مع بعض مواقفه ، أو مع معظمها .. إلا انك لا تملك إلا التسليم والإعتراف باتساقه الكامل مع بناه الفكرية ، وقناعاته الموقفية ، ومنطلقاته الايديولوجية .

ولعل اهم دروس مطر قاطبة هو تواضعه لشعبه ، واحترامه لناسه ، وإيمانه بقومه .. يقول في هذا السياق معبرا عن هذا الإيمان:"مادة الحياة الحقيقية ، ومادة الفعل المستقبلي ، اقصد كتلة الجماهير والقوى الشعبية، بأيديولوجياتها واساطيرها وأوهامها وعقائدياتها التي تمثل عندي كنز الكنوز ، وروح المقاومة، ورحم المستقبل ، وسلاح الإجماع ، واخشى ما اخشاه هو شحوب وذبول الحس الشخصي بالجماعة والتاريخ".

واليوم .. نحتفل معكم وبكم .. بشاعر مصر العربية الكبير محمد عفيفي مطر بمناسبة بلوغه الستين ، ونهديه هذا الجهد المتواضع ، والذي وان شابه الكثير من النقص بطبيعة الحال .. إلا اننا نأمل أن يفلح في التعبير عن وحبنا وامتناننا الذي لا تشوبه شائبة لهذا العلم الشامخ من اعلام وطننا ، وهذا الرائد المجدد باقتدار في لغتنا وشعر امتنا..

ولأن محمد عفيفي مطر ، نشر معظم دواوينه خارج وطنه الأم .. في سوريا والعراق ولبنان، وحرم منه طويلا قارئه في مصر .. فلقد ضاعفنا من مساحة الديوان الصغير المخصصة لنماذج من شعره ودواوينه في هذا العدد..

وننتهز الفرصة لنذكر (هيئتنا) المصرية العامة للكتاب.. بانه آن لها ان تقوم بدورها الواجب الذي تأخرت كثيرا جدا عن إدائه تجاه إصدار طبعة شعبية بالأعمال الكاملة لشاعرنا الكبير .. خصوصا وأنها تفاجئنا تباعا باعمال كاملة لمن تصغر قاماتهم كثيرا عن .. محمد عفيفي مطرا

م.ى

محمد عفيفى مطر طليقا

محمود أمين العالم

ألقيت هذه الدراسة فى مقر حزب التجمع التقدمى الوحدوى فى يونيو ١٩٩١ فى سياق الاحتفال الذى دعت إليه ونظمته مجلة أدب ونقد احتفالا بالإفراج عن الشاعر محمد عفيفى مطر، بعد أن تم القبض عليه لموقفه المعارض لضرب العراق.. وظل سجينا فى الفترة من أغسطس ١٩٩٠ إلى مايو ١٩٩١ وسبق للمجلة أن نشرت بيان الشاعر محمد عفيفى مطر بعد خروجه من السجن فى عددها الصادر فى يوليو ١٩٩١، كما نشرت ملفا عنه فى إبريل ١٩٩١.

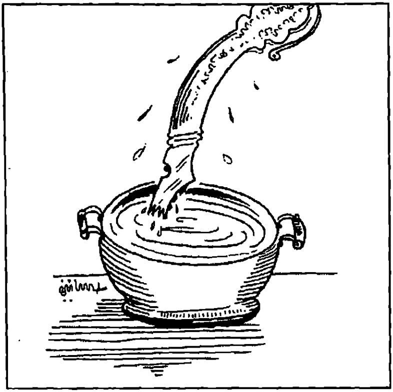
أعترف منذ البداية أننى لن أقدم دراسة تفصيلية لشعر محمد عفيفى مطر، ولقد تمنيت أن أقدم قراءة لديوانه "رباعية الفرح"، ولكنى للأسف ما تمكنت من الحصول عليه والبدء فى قراءته إلا منذ يومين بين أعباء كثيرة أخرى. وقراءة شعر مطر، ناهيك عن دراسته تحتاج شموسا لا مجرد شمس واحدة كما يقول فى بعض قصائده، وتحتاج وقتا وجهدا لم يتوفرا لى. ولهذا حسبى أن أحاول الإجابة على سؤال كبير يشغلنى ولا شك أنه يشغلكم عند قراءة شعر محمد عفيفى مطر. أعترف أن قراءته ليست بالأمر الهين، ولا هو بالأمر الذى يفتح لنا مغاليقه وأسراره بيسر مهما بذلنا من جهد أحيانا. وأعترف أننى كثيرا ما أقف مع قصائده بعد القراءة العشر وربما أكثر لأردد بينى وبين نفسي "اللهم هبنى أن أفهم". أعرف أن هذا السؤال أو الدعاء غير صحيح بل غير لائق - ربما فليس المطلوب فى قراءاتنا لشعرية أن نفهم وإنما أن نتذوق. حقا، هناك تمايز بين المقولتين، وإن يكن هناك تداخل بينهما كذلك فالتذوق يتضمن تفهما، وإن يكن تفهما حدسيا لوصح التعبير، وتفهم الشعر لا يكون تفهما حقيقيا للشعر بغير أن يمتزج بتذوق قيمته ودلالته الفنية. على أن شعر محمد عفيفى مطر يقيم فى أغلب الأحيان بين هاتين المقولتين: التفهم والتذوق، مساحة أو مسافة شاسعة.

على أننى ما قرأت قصيدة من قصائد محمد عفيفى مطر، مهما غابت عنى معانيها، وتخفت رموزها، أو حتى تعاظلت لغتها وألفاظها، إلا وأحسست بهزة إبداع تأخذ على مجامع نفسى، وأشعر أننى أعيش لحظة فنية بالغة الرفعة والعمق.ويحدث لى هذا مع قلة من شعراء الحداثة ولكن الأمر مع شعر عفيفى مطر يتخذ طابعا خاصا. هذا هو دائما الإنطباع الأول فى نفسى لشعره مهما كان مغلقا تماما فى البداية قد تتفتح لى بعض مغاليقه بعد ذلك، مما يضاعف

بغير شك من تذوقي الفني له، ولكن انغلاقه المعنوي بل الدلالي العام في البداية، لا يكون - ويا للغرابة - انغلاقا عن تذوقه الفني! أذكر أنني عندما قرأت أول مرة مطلع قصيدته "امرأة: علاقة إشكالية" والتي يقول فيها:

تهدت ناقة الليل،
استطف لها من الريح المليئة بالظلام الكنز،
في التحيين من جرش اللغام الرعد،
وانتشرت من الرغو النجوم الفضة الماء المدمم والغبار الزعفراني،
الرغاء وشيجه الإيقاع بين دمي وبين الأرض.

عندما قرأتها أول مرة، لم أفهم شيئا على الإطلاق ولم أتلقف أي معنى أو دلالة، ولكني منذ اللحظة الأولى - رغم هذه المعاظلة -على حد تعبير شيخنا الجرجاني - كنت أمام بنية تعبيرية أثارت في نفسي إحساسا بجلال فني ما.. حقا، لقد استطعت بعد قراءة متكررة شاملة للقصيدة أن أصل إلى تفهم وتذوق للدلالة العامة لهذه البنية التعبيرية كمدخل وكمفتاح موسيقي ودلالي للقصيدة كلها. ليس المهم أنني أصبت أو أخطأت



فيما انتهيت إليه من فهم وتذوق، ولكن المهم أنني تبينت دلالة عمقت - بغير شك - تذوقي الفني لهذا المدخل العصي المغلق للقصيدة عامة. ولهذا يبقى السؤال الملتبس: كيف يتحقق تذوق فني أو على الأقل استجابة تذوقية مباشرة لشعر محمد عفيفي مطر رغم غموضه بل استغلاقه، بل رغم معاظلته أحيانا؟!

لا شك أن الغموض صفة من صفات الشعر والفن عامة، لأن للأدب والفن لغتهما الخاصة المختلفة عن لغة الحياة والواقع. ولكن تختلف مستويات الغموض وأوجهه وضرورته ووظيفته. فهناك من الغموض ما يأسرك بجماله وجلاله، وهناك من الغموض ما تشعر بافتعاله وسطحيته. ولكننا مع شعر محمد عفيفي مطر أمام باب مهما كان مغلقا فهو حافل بالأسرار ووعود وسحر آسر!

وبهذا نعود إلى السؤال: ما سر هذا التذوق المبدئي لشعر محمد عفيفي مطر رغم استغلاقه علينا؟

لعلنا نجد الإجابة على هذا السؤال إذا حاولنا أن

نتبين بشكل عام وسريع بعض خصائص بنيته الشعرية، ففيها - في تقديري - تكمن الإجابة على هذا السؤال.

على أننا في الحقيقة لا نستطيع تصميم حكمنا بالانغلاق المعنوي على شعر محمد عفيفي مطر عامة، فهناك - في الواقع - مرحلتان كبيرتان في تجربته الشعرية، قد نجد داخلهما مراحل فرعية أخرى - وأغامر فأقول أنه ابتداء من ديوانه "والنهر يلبس الأقنعة" قد بدأت مرحلة جديدة في شعره هي تلك التي ننسبها إلى ما نسميه انغلاقا معنويا وخاصة في قراءتنا الأولى لها. وما أريد أن أسمي هذه المرحلة بمرحلة الحداثة في شعره، فشعره في مرحلتين - لو صح التقسيم الذي ذكرته - هو شعر حداثة مع اختلاف مستوى الحداثة في المرحلتين بالمعنى المتداول لمفهوم الحداثة أي الانقطاع عن مألوف التعبير سواء في بنيته التشكيلية أو نهج استعاراته وتكويناته الرمزية والخروج عن منطق التسلسل الخطي إلى المغامرة التخييلية المفتوحة دائما على آفاق لا حدود لها رفضا وتمردا على ما هو سائد مسيطر. فكلا المرحلتين في شعره تعبر عن هذا المفهوم المتداول للحداثة.

على أننا قد نجد في المرحلة الأولى، وأشير بوجه محدد إلى "ملامح من الوجه الإنبادوقليس" وكتاب "الأرض والدم" و"الجوع والقمر"، قد نجد عدة سمات ألخصها فيما يلي:

١- السمة الأولى هي استمرار التشطير أو التقطيع شبه البيتي للقصيدة، واستمرار القافية في بعض الأحيان، وإن قام التشطير على التفعيلة الواحدة وتنوعت نسبه، فضلا عن الخروج على البنية الخليلية التقليدية. حقا، قد نجد بدايات للتدوير في البنية الشعرية، ولكن الأغلب هو التشطير والتقطيع البيتي والقافية مطردة أو متراوحة. ولنضرب مثالا على ذلك من ديوان "كتاب الأرض والدم":

كلما دقت يد الظلمة بابي
خفت أن يطلع من جوف كتابي
وجه أحبابي وأصوات العناقيد التي
تصرخ في قلب الخوابي.

٢- أما السمة الثانية في شعر هذه المرحلة الأولى فهي سيادة الأحكام المباشرة الجهيرة أحيانا أو الصور الوصفية وبروز دلالتها الوطنية والاجتماعية والنقدية، وهو شعر كتب في مرحلة الستينيات سواء قبل عام الهزيمة ١٩٦٧ أو بعدها، ولهذا فهو مرتبط بشكل أو بآخر بها ومتفاعل نقديا معها. ولنضرب مثالا من "ملامح الوجه الأنبادو قليسي"

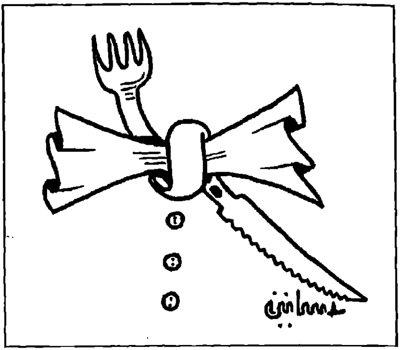
الجوع في القرى معشوشب يخضر في حشائش الجداول
يصفر في السنابل
يسود في لفائف الأطفال والوجوه
يبيض في حوائط المقابر.

....

الجوع في المدينة
يصفر في انسكابة الجدائل
يخضر في المزابل
يسود في حدائق الأسفلت والسكوت
يبيض في القصائد المخنثة

....

لقد ولدت ميتا
فنفخت في صورتي الفصول
وغسلت ملامحي بالجوع والحقول



فجئتكم لكى اقول
أو أمـــوت لـو ظللت صامتا.

٣- ولعل السمة الثالثة فى هذه المرحلة هى البنية الحكائية او شبه القصصية لكثير من قصائدها وان اتخذت طابعا رمزيا. ونكتفى بالإشارة إلى قصيدة "اشتهاء الملكة" وإلى قصيدة "عن الحسن بن الهيثم" فى ديوان "الأرض والدم".

٤- أما السمة الرابعة فهى غلبة التعبير بالصور الاستعارية والرمزية والمفارقات لا بالأوصاف المباشرة او التشبيهية. مثل قصيدة "المسافر" فى ديوان "ملامح الوجه الإنباد وفليسى":

أتيت من قناطر المكابدات فى عباءة الكهوله
معلقا فى حافر الريح
ضائعا فى الطرق الماهوله.
اركض تحت قمر الطفوله
مجسدا فى شجر الأفراح والهموم

٥- ونكتفى بالسمة الخامسة وهى سمة النقد والرفض للواقع السائد المتخلف المأزوم المستسلم، والتطلع بل الدعوة إلى تجاوزه وتخطيه. ولعل قصيدته "استعداء" فى ديوان "ملامح الوجه الانبادقليس أن تكون نموذجا لذلك:

....
أصرخ فى المدينة المستسلمة
لعلها تبصق ساكنيها.
اصرخ فى المدينة الملعونة
لعلها تخرّج راسها من معطف الترقب المهزوم.

وسوف نجد السمات الثلاث الأخيرة بالذات فى المرحلة الثانية من شعر محمد عفيفى مطر، وإن تكن فى مستوى أكثر تركيزا وكثافة كما سوف نرى.

المهم، انه فى هذه المرحلة الأولى من شعر محمد عفيفى مطر، يكاد يقترب التفهم من التذوق، وذلك نتيجة لطبيعة البنية المنطقية العامة لقصائد هذه المرحلة رغم مجازاتها واستعاراتها ومفارقاتها التى تخرج بها عن منطق الوصف الواقعى المألوف، ولكنها تحتفظ مع ذلك بمستوى من المعقولية أو المنطقية او النسقية البنيوية.

ولقد وجدنا محمد عفيفى مطر - فى هذه المرحلة الأولى نفسها - يحاول أن يخرج من الحدود التعبيرية اللغوية لهذه المرحلة إلى لغة أخرى يسميها باللغة السفلية. يقول فى ديوان

"الجوع والقمر"
الليل القاس ينصب لى
أشراك اللغة الإنسيه
وأنا أسمع ريحا تولد
فى الأعماق
انتظر هبوب اللغة
السفليه .

وتهب اللغة السفلية فى مرحلته الثانية، وهى فى الحقيقة ليست مجرد مرحلة ثانية، بل هى - فى تقديرى - نقلة تعبيرية كاملة تكاد أن تكون قطيعة مع المرحلة الأولى رغم العديد من المشابهات المجازية والدلالية المختلفة بينهما. ولهذا تقوم فى هذه المرحلة الجديدة مسافة شاسعة بين التفهم والتذوق تصل أحيانا - كما سبق أن ذكرنا - حد الانغلاق. وفى هذه المرحلة يبرز شعر محمد عفيفى مطر - فى الحقيقة - كمدرسة شعرية قائمة فى شعرنا العربى المعاصر عامة.

وتتسم هذه المرحلة الجديدة بعدة سمات يتلاقى بعضها مع السمات السائدة فى التعابيرالشعرية فى مصر وفى البلاد العربيةعامة والتى توصف بالحداثة، وإن تميزت البنية الشعرية المطرية، ببعض سمات خاصة.

١- أول هذه السمات التى تفرقها عن المرحلة الأولى من شعره هى سيادة التدويرالكامل فى بنية القصيدة فتكاد القصيدة أن تكون دفقة واحدة لا تتوقف منذ بدايتها حتى نهايتها. وجميع قصائد ديوان "أنت واحدها وهى أعضاؤك انتثرت" و"رباعية الفرح" قصائد مدورة.

٢- وتنبع من هذه السمة الأولى سمة ثانية هى كثافة التعبير بالجمل الإسمية والتخفف من حروف الوصل بين عديد من الفقرات فى بنية القصيدة مما يفجر إيقاعا سريعا متدفقا فى حركتها. ولأضرب مثالا واحدا من قصيدة "أول الحلم اخر الحلم":

حجر يفتح لى بيت الفضاء
رعدتى تسكنه دفئا ونجما يقرى الضيف
دمى يكسر أغلال الحواس الخمس
يعطيها خطى العشب وقامات الشجر
فوق أهدابى الطويلات رماد المطر
الغامض يمحو رؤية يكتب نهرا
من مراثى الأرض والبحر، صراخ
اخضر يطلع من قلبى هدوءا رَجة عالية
يلبسها الطين
السماوات تباعدن تكشفن
الكلام أمم من حرزة الأسماء
والأسماء ملأى باشتهاء الشبق الخالق بالموت.

٣- أما السمة الثالثة فهى انعدام التتابع المنطقى الشكلى فى بنية الصور، وفى الانتقال بين بعضها البعض هذا الانتقال الذى يتم فى أغلب الأحيان بشكل مفاجئ وغير متوقع مما يفجر إحساسا بالدهشة والغرابة والإبهار. لعلنا نتبين هذا فى هذه الفقرة من قصيدة "امرأة تلبس الأخضر دائما":

يا امرأة الخضرة الغامضة
وكل دم اية
جسد عنبر وأقاليم ماء وطفل
عصئ الولادة، يكتب أسماء بين حجرى وحجرك،
والأرض ناقة هودجها المستحيل،
وكائف برق يكلمنى وأكلم وقدته
وانفراطك بين يدى الدليل..
وقد ضربوا موعدا وضربنا لهم موعدا..
للتخوم خطاها.. تضيق وتنشق الأرض

هرولة للأقاليم يمتلئ الحلم فيها بما تشتهي..

٤- أما السمة الرابعة فهي سيادة التعبير بالمفارقات والتناقضات والغرائبيات والتراكيب المجازية المستحدثة وغير المألوفة مثل "أعلنت ميثاق الإقامة بالرحيل"، وثقبت الفضاء بنظرة الحلم"، "أيدي تنبت أصابعها"، "ماء كل شيء، كل شيء ليس ماء"، "قهقهات الدموع"، "قمر الجوع"، "ناقة الأمطار"، سنبلة البكاء"، "العصافير مسكونة بالشجر"، "شمس منتصف الليل"، "قمر الظهيرة"، "خيل الينابيع؛ الخ الخ.

٥- أما السمة الخامسة فهي تداخل حميم نجده في شعره بين مختلف العناصر المائية والمعنوية والنباتية والحيوانية والإنسانية والكونية عامة، تداخل الأرض والسماء، وتداخل التراث والحلم واللغة، الموت والبلاد، الباطن والظاهر، القديم والجديد، الذاكرة والحلم، الماء والنار والتراب والهواء، فضلا عن تبادل الوظائف والدلالات بينها. فنحن مع شعر محمد عفيفي مطر في كون متداخل العناصر، يكاد يقدم رؤية تراثية قومية صوفية كونية متداخلة شاملة، تتشكل بها الصور والرموز والاستعارات الشعرية بل الدلالة العامة لأغلب القصائد مما يفجر مناخا شبه أسطوري شبه سحري، شديد الجاذبية وإن لم تتحدد دلالته تماما. وتكاد هذه الرؤية المتداخلة بين مختلف عناصر الحياة والطبيعة والكون أن تكون جوهر الرؤية الشعرية العامة لمحمد عفيفي مطر في تقديري.

٦- أما السمة السادسة فهي التشكيل القصصي أو الحكائي لبنية أغلب القصائد، وإن جاء هذا التشكيل تشكيلا مركزا تركيزا مكثفا، ليس فيه اتصال حكائي منطقي متسلسل كما هو الشأن في بعض قصائد المرحلة الأولى.

٧- أما السمة السابعة فلعلها أن تكون أبرز ما يميز البنية الشعرية المطرية في هذه المرحلة الجديدة وهذه السمة هي سيادة المفردات بل النسيج اللغوي الذي يبلغ مستوى رفيعا من الرصانة التعبيرية وأحيانا يبلغ حد المعاظلة باستخدام حوشي الألفاظ وغريبها وتفجر هذه الرصانة التعبيرية إحساسا بعتاقة وأصالة تنتسب إلى خبرات شوامخ القصائد العربية

التقليدية من شعر جاهلي، أو تستلهم نصوصا قرآنية أو نصوصا بينية صوفية عامة، مما يعطي للتعبير عمقا تراثيا فريدا، هذا في الوقت الذي ترتبط فيه هذه الرصانة التعبيرية بانقساماتها واستلهاماتها التراثيةالمختلفة بما يشبه المغامرة التي تتجسد في حلم طاغ زاخر بالإيحاءات الحاضرة والتطلع الجسور للمستقبل المغاير. وفي هذا الارتباط بين الذاكرة التراثية، والحلم المستقبلي المغاير يتفجر إحساس مزدوج بالهوية التراثية من ناحية والتخطي والانطلاق.والإبداع من ناحية أخرى، مما يضاعف من طابع الإبهار والدهشة والفاعلية الجمالية.

وفي تقديري وهنا أجيب على السؤال الذي طرحته في البداية، أن هذا التعانق بين البنية التعبيرية الرصينة التي ترف بالعتاقة والإحساس بالقوة والمهابة والأصالة والهوية التراثية وارتباطها مع ذلك بانطلاق تجاوزي مستقبلي - مهما كان غموض واستغلاق دلالته - فضلا عما أشرنا إليه من قبل إلى ما تتميز به بنية الشعر المطري من تدفق إيقاعي سريع حاد، ومن سيادة مناخ كوني شبه سحري تتداخل فيه العناصر جميعا، اقول إن هذا كله، في تشابكه وتفاعله، هو ما يتحقق به التقبل اوالتذوق الفني المبدئي بل الانبهار بالقصيدة المطرية بالرغم من عدم تبين معانيهاوانفتاح دلالتها العامة على أن الأمر ليس بهذه البساطة: فالتقبل والتذوق المبدئي دون إدراك الدلالة، إنما يفترض متقبلا أو متذوقا يعيش هذا التطلع إلى الهوية، وهذا الحلم المستقبلي، وهذه الرؤية الكونية ذات الرفيف السحري، ولهذا قد تختلف ردود الفعل، وتختلف القراءات، وتختلف مستويات التذوق، ولكن يبقى دائما هذا التذوق والتقبل المبدئي الذي تصنعه وتفجره البنية الشعرية المطرية رغم استغلاق معانيها وغموض دلالتها.

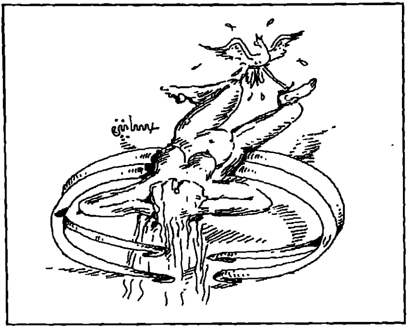
على أن البنية الشعرية المطرية تتحرك وتنبني في الحقيقة بمفردات وعناصر بعيدة عن نسيج وخبرة تفاصيل الحياة الإنسانية المعيشة والملموسة، ولهذا يغلب على صورها ودلالتها - رغم حيويتها وتدفقها - الطابع التجريدي التاملي مما يشكل مصدرا من مصادر ما فيها من غموض واستغلاق، ومما يفقدها البعد الاجتماعي الحيّ الذي كان بارزا في المرحلة الشعرية الأولى.

ليست هذه دعوة إلى العودة إلى النمط التعبيري الأول، ففضلا عن أنني لا أملك هذه الدعوة، ولا أدعو إليها، فلا شك أن هذه المرحلة الأولى من شعر محمد عفيفي مطر قد تمّ تجاوزها في الخبرات الشعرية الجديدة وفي خبرة محمد عفيفي مطر نفسه. على أني إنما أرصد فحسب غلبة هذا الطابع التجريدي التاملي في هذه المرحلة الثانية من خبرته الشعرية، هذا التجريد التاملي الذي يكاد يغلب عليه طابع الاستعلاء القومي المثالي - في تقديري كما أشرت في دراسة سابقة - مما يفقدها الخبرة الإنسانية المعيشية الحية.

وحسبي أن أقدم نموذجا معبرا عن هذا، في هذا التحول من الأنا إلى النحن في نهاية

قصيدة "فرح بالهواء" فى
ديوانه "رباعية الفرح"
بين السماوات والأرض
ريح تفاوت بنا
فـــهي تخطو خطانا
ونخطو خطاها،
الفـــــضـــــاء رقص
غـواياتنا.. فالمآذن أوتاد
خيمتنا
والقباب ارتخاء أيدينا،
والصحارى
مخدة قيلولة، والمعابد
شكل أصابعنا فى
اشتباكاتها لحظة الحلم
نحن القـميص المرقط
بـالأنجـم المـزهـرات
وبالشجر الرطب
نحن الخلاء المقدر بين
المجرات
والنغم المنتـشـر فى
مسير الكواكب
نحن انفجار الحضارات
فى اللغة البكر
أو لنا الزفرة المحض
آخرنا محض تفعيلة
والدة..

واتساءل فى النهاية: هل المحنة الأخيرة التى تعرض لها محمد عفيفى مطر سوف تؤثر فى بنيته الشعرية وتعيد صياغتها مايمكن أن يشكل مركبا جديدا يستفيد من خبرة المرحلتين السابقتين من شعره. إن القصيدتين اللتين نشرهما فى مجلة "أدب ونقد" قد تحملان بعض عناصر المعاناة



التى تعرض لها. ولكن ما اقصده هو اكبر من هذا. إذ يتعلق الأمر بالاتجاه الأدبى عامة فى هذه المرحلة الجديدة من حياتنا. ولأضع السؤال على نحو آخر قد يغضب بعض أصحاب الحداثة: إذا كان شعر محمد عفيفى مطر فى المرحلة الأولى كان مشحونا برؤية نقدية لمناخات وتطلعات ومواجع مرحلة الستينيات، سواء قبل هزيمة ٦٧ أو بعدها، وكانت المرحلة الثانية من شعره تعبيرا عن موقف تاملى نقدى لمرحلة السبعينيات والثمانينيات فهل نتوقع مرحلة جديدة فى شعر محمد عفيفى مطر تتواكب فنيا مع هذه المرحلة الجديدة التى نعيشها، مرحلة التردى والمحنة والتبعية المعمقة الشاملة والتى لم يكن فيها محمد عفيفى مطر شاهد عصر كمثقف مبدع فحسب بل كان كذلك هو نفسه وجسديا أحد ضحاياها المباشرين؟! (هذا ما سوف تكشف عنه الأيام القادمة من حياة شاعرنا الكبير محمد عفيفى مطر بل من حياة أدبنا وفننا وثقافتنا عامة (تحية للشاعر محمد عفيفى مطر، تحية لصموده، تحية لصلابته وتمنياتى الحارة له بسنوات مديدة سعيدة خصبة فى طريق الحرية والإبداع.

المشهد الرمز وخيال الاستبدال
ديوان فاصلة إيقاعات النمل لمحمد عفيفى مطر

د. صلاح السروى

المشهد التاريخى المتناص مع المشهد المعاصر هو مفتاح الشفرة الذى اقترحه للتعامل مع قصائد هذا الديوان، من حيث أن الشاعر ينحو نحو استلهام عناصر سيميولوجية، عربية واسلامية، تنتمى للتاريخين الأوسط والقديم، بمختلف مكوناتهما الطبيعية - الجغرافية، والثقافية - الروحية المحددة. هادفا بذلك إلى تعشيق هذه المكونات، فى دلالتها الموحية، ذات الطابع القمعى السكونى، القائم على الكسل العقلى والركود الفكرى والتعصب المذهبى، تعشيق هذه المكونات مع عناصر المشهد المعاصر، الذى يقوم، حسب الخطاب السائد فى الديوان (وربما فى مجمل أعمال عفيفى مطر، بنسب متفاوتة) على أطروحة "الخراب" أو البوار التى آل إليها وضعنا العربى المعاصر.. يقول فى قصيدة "طردية": "تأمل دمى أيهذا النشيد، تأمل حطام الخراب المقفى البهى الجديد". ويقول فى نفس القصيدة: "والمدائن مصفودة فى مقاود أشكالها/ والخرائب زاهية"، فالعرب بهذا المعنى ليسوا إلا قطيعا تم سوقه إلى المذبحة مفتوح العينين مهللا فرحا: "أمه سبيقت أمام العصف حتى احتشدت فى صرخة المشهد" حسب قوله فى قصيدة "اكتمل ذبيحا". وهو بذلك يصنع جسرا بين التاريخين، القديم والجديد، فى محاولة شعرية لتأصيل هذه الأطروحة وإبراز مكوناتها.

"فالخراب" هو محصلة كل مكونات المشهد القديم، ومؤداها المنطقى، الذى لا يمكن أن يستبدل، وكأننا لازلنا نراوح فى نفس الوضعية، ونحيا استمراريتها الدائمة:

: "مقام الظل فى الخيمة هذا أم غوايات التخوم

برقت فى خطفة الحلم بما كان
أم الخيمة ميثاق دم
محتشد الصبوة
منذور لما سوف يدوم؟"
ص٣٣

إن التساؤل الذى يقوم عليه البناء الإنشائى فى هذه الأسطر (وهذا أسلوب شائع فى قصائد هذا الديوان كما سيتضح بعد قليل) لا يرتكز على أساس من الشك أو انعدام اليقين، كما قد يبدو للوهلة الأولى، بل إن اليقين كامن والثقة بادية فى طرح أن "الخيمة" (وهى موتيف عربى صحراوى قديم)، إنما هى مكان لعقد مواثيق الخيانة والقمع الدموى الذى يتم تصديره وإعادة إنتاجه على مدى الأجيال. دل على ذلك تراوح التساؤل بين ومحاولة فهم ما كان، والذى لم يخرج فى مجمله عن كونه إما السكون والهجعة، وإما هاجس الغزو (غوايات التخوم)، الذى يبرق فى أخذة الحلم،

وهو الآخر مرتبط بالسكون والهجعة. وهو ما لا يتناقض في النهاية مع امكانية دوام القمع واستمراريته: "منذور لما سوف يدوم". بحيث يؤدي في المنتهى إلى أن تكون كل هذه الاحتمالات ترجيعا على هاجس واحد، ألا وهو الدلالة السكونية القمعية المهزومة للمشهد برمته.

والمشهد هنا يقوم بطرح دلالته المعنوية والروحية الخاصة، والمحملة بروح التاريخ القديم، ولكن ليس في استقلال أو انقطاع عن الراهن، بل يقوم بدور رمزي ذي أثر بالغ النفاذ، من الناحية المعنوية، من حيث تمثله الجديد أوالمستخلص لدلالات اللحظة التاريخية الماضية واشتباكها المصيري الدال مع اللحظة الحاضرة. وذلك من خلال استدعاء الشاهد الذي يقوم برواية المشهد والتعليق عليه. وذلك الشاهد ليس إلا شاعرنا، الذي يحاول تلخيص المسار التاريخي - الحضاري ودوره فيه ونصيبه منه. حيث لم يتعد مصيره، في النهاية، أن يكون وحيدا، منبوذا، بلا حماية ولا مجد، ولا حتى احترام لآدميته التي أصبحت مباحة، أو لجسده الذي أصبح وليمة للطير ووحش الصحراء:

"لكم مجد الإغارات
وأسلاب التواريخ
ووحدي ليس لي درع
ولا مجد
سوى عري الوليمة" ص٣٩

والعري هنا ليس سوى عري جسده، بينما الوليمة هي هذا الجسد الذي أصبح مباحا، وهو بقوة المفارقة الأليمة، خاصة أن هذا التاريخ لم ينجز إلا بفضل تضحياته:

"وهل هذا الثرى في هداة الوديان إلا
خطوتي في الموت أحقابا،
وهذي الريح في أشرعه البحر سوى نفخة ارغولي،
وهذا الصخر إلا أعظمي" ص٣٨

حيث يتحد الشاعر مع إنسان هذه الأمة المضيع، ذلك الذي دفع ثمن المجد من دمه وقاسي ويلاته على جلده، بينما لم يبق له إلا القمع والعري. والشاعر بذلك يطرح نفسه ككائن تاريخي يتجاوز، في تمثيله على مستوى الموقف، ذاته الخاصة، ليصبح جميع من ضحوا ليتكون التاريخ على هذه الشاكلة. فالتراب الذي يستكين في الوديان، ما هو إلا خطواته الشهيدة، كذلك الريح والصخر. إنه جزء أصيل من كيان هذه الأمة ومتجذر في مفردات وجودها المادي والروحي. ومن هنا تتفجر المفارقة من خلال هذا التناقض بين الكينونة الفاعلة الايجابية الأصيلة، تاريخيا، وبين هذه النتيجة التي يمثل النفي والقمع والنبذ ملامحها القاسية.

ومن ثم تبرز ملامح مشهد "الاستشهاد" الذي يأتي مؤكدا ملامح المفارقة سابقة الذكر فهو لم يقمع و يعر ويعذب بأيدي أعدائه، بل تحديدا، بأيدي قومه الذين ضحى من أجل مجدهم، ومن هنا صار عليه أن يقوم بدور آخر.

إن الشهيد هنا ليس مجرد مفعول به، تم قمعه وانتهى الأمر، ولكنه يتحول، ربما بفعل ذلك على وجه الخصوص، إلى شاهد على هذا البوار والخراب، ويصبح دوره متمثلا في إعادة تركيب عناصر المشهد المحطم وإعادة محاكمة التاريخ:

٥٣

"قلب أيها الشاهد عينيك
بهذا الصيد من فائض
منا
لا ذهب التجار أو قع
المرابين ولا
سحر الأرقاء بفيض
الخرز اللامع يكفي ثمنا
يعدل تسبيح القطا"
ص٢٩

"فالشهادة" تأتي مترتبة على "الاستشهاد"، المتمثل في حرمان "القطا" من التسبيح، (والتي تمثل الشاعر نافخ الأرغول في المقطع السابق). وهذه صورة قديمة عند عفيفي مطر، منذ "مجمرة البدايات"، عندما يقول:
"ماذا يقول بلبل حزين
ماذا يغني في ضمير
الليل شاعر سجين".

حيث يقوم التوازي بين/يقول/ ويغني/ وبلبل/ وشاعر/ وحزين/ وسجين/، يقوم هذا التوازي بطرح المعادل الشعوري، الذي يفيد في النهاية مفهوم التوحد بين الشاعر وبين الطائر المغرد. وهذه الصورة، على رومانسيتها البادية، تطرح هنا، تحديدا، أثرها التخييلي المتم لوظيفة المفارقة التصويرية والمعنوية، حيث يتقابل ذهب التجار وقع المرابين وخرز الأرقاء، من ناحية، مع تسبيح القطا، من الناحية الثانية. فيقوم الأثر الشعوري من خلال تفصيل انحطاط وقبح وتفاهة الأولى، في مواجهة جلال وجمال وقدسية (تسبيح) الثاني. ومن هنا تصبح الشهادة رسالة ودورا نبيلا يصل إلى حد الواجب المقدس، ويصبح تقليب التاريخ وإعادة محاكمته، محتويا على نفس القداسة والنبل.

وإذا كان الشاعر قد عانى فعليا، آلام السجن ومرارة التعذيب، نتيجة لموقفه الرافض لحرب الخليج الثانية، فإن مالاقاه على أيد قومه، تحديدا، وليس على أيدي أعدائه، هو ما يجعل هذا المشهد التاريخي رامزا، في موازاة للواقع المعاصر، الذي لم يتحدث الشاعر عنه إطلاقا في هذا الديوان، وإن كان يومئ، بين حين وآخر، إليه، وهو ما يجعل شهادته على التاريخ، في النهاية، شهادة على ما يرمز إليه هذا التاريخ في لحظتنا الراهنة. وهو بذلك يمنح تلك اللحظة بعدا متجاوزا لراهنيتها وشروطها التاريخية المعاصرة، وصفة إطلاقية ذات طابع مأساوي عام. وهذا ما يطرح، في رأيي، ما أسميته بـ "خيال الاستبدال"، بمعنى طرح أبنية خيالية وتصويرية، تقوم بدور البديل للأبنية الواقعية المباشرة، بما يمنح هذه الأخيرة دلالات عاطفية وشعورية غير ممكنة التحقق في حالتها النثرية المباشرة.

نحن، إذن، بإزاء قصيد يقوم على بنية مشهدية، تتطلب، من حيث كونها كذلك، وجود الشاهد. والعلاقة بينهما ليست شكلية، فالشاهد لا يصف المشهد بأعصاب باردة؛ وكيف يتأتى ذلك وهو في نفس الوقت شهيده وضحيته. لذلك سنجد تدفقا عاطفيا وشعوريا وحساماساويا ملحوظا بوضوح شديد. وهو ما يفرق هذا الشعر عن ما انتصوره (في مشهديته) من حداثة قد تنفي التوهج العاطفي والمركزية القيمية.

مهمتنا الآن هي محاولة تبين ملامح هذا المشهد ودلالات رموزه وتقنيات بنائه التصويري حيث نلاحظ انقسامه، موضوعيا، إلى نسقين رئيسيين:

١- مشهد التحلل (الخراب).

٢- مشهد الشهادة - الاستشهاد.

ومن المهم التأكيد على أن هذين النسقين، ليسا متجاورين على نحو سيمترى، كما لا يندرجان على نحو مستقل، منفصلين عن بعضهما، وإنما يأتيان على قدر من التداخل العميق، الذى قد يخلطهما معا فى قصيدة واحدة، وربما يتحققان فى مشهد واحد - صورة شعرية واحدة. غير أن ما يميزهما عن بعضهما، أنهما يأتيان كمكونين محددين لرؤية شعرية على قدر من التكامل، سواء على مستوى الديوان ككل، أو على مستوى القصيدة الواحدة.

-١-

فى قصيدة "تعاشيق"، وهى أولى قصائد الديوان، نلاحظ هذه الرغبة فى الفرار من عالم يتحلل، من خلال بناء صورى يقوم على التركيز على العناصر الطبيعية من نبات وحيوان، وعلاقتها بإنسان القصيدة المضيع. على أن هذه العناصر الطبيعية لم يتم اختيارها بشكل عشوائى، بل هى عناصر دالة بذاتها، على نحو سيميولوجى على واقع بيئى وجغرافى عربى لا تخطئه العين، فالشمس، وسرب الطير، والنخلة، والغيمة، والعشب، والخيل، والعصف...الخ، كلها مفردات تكاد تميز البيئة العربية. فإذا كانت هذه العناصر موصومة بالعقم والجمود القاسى، فإن الفرار منها يمثل الحل الأوحد الممكن فى التعامل معها، خاصة أنها فى مجملها تنتمى للطبيعة التى لا يمكن تغيير ناموسها. إن استحالة التغيير هنا تنبنى على فرضية أن صفات السلب، إنما هى صفات سرمدية غير مكتسبة، ومن ثم، فلا أمل فيها: "يا أيها الولد

فى عنكبوت الشمس -

رأد - ضحى -

عيناك من قبس والقلب ينفئد

فاترك لنخلتك الفرعاء ما تجد

من خضرة معجونة بالطلع لا تلد

أو غيمة قد بدد الزجاج غرتها

ما بين أقواس الزجاج الصلب لا ماء ولا زبد

والعشب بعض سوافر من نرور اللون ينثرها

عصف وأزمنة،

والوجه مشتعل، والطين لا يعد

والخيل صافنة الأشكال ضائعة

والدارعون هباء الذر لا رمح ولا زرد".

إن الخطاب، هنا، يتوجه إلى هذا "الولد" الذى أظنه الشاعر، بما يوحى بغربته وتفرده (لاحظ ألف ولام التعريف) فى مواجهة عالم غير إنسانى، فعالم هذه الصورقيكاد يخلو من البشر حتى أن "الدارعين" وهم العنصر البشرى الوحيد، يأتى ذكرهم باعتبارهم أحد عناصر اللوحة العقيمة، بل إن ذكرهم يأتى ليكمل الدائرة ويضيف إليها عنصر الهزيمة، فهم "هباء الذر" بمعنى التبعثر وانعدام القوة، فى الوقت الذى يفترض أن يكون النظام والبأس صفتهم الأساسية، وكيف يكون ذلك وهم مجردون من أدواتهم الحربية (الرمح والزرد) كأداتى دفاع وهجوم.

وإذا كان المخصوص بالخطاب هو الولد - الشاعر، فإن عناصر المشهد الأخرى، إنما هى المخصوص بالوصف، وهو ما يعنى أن الصورة تقوم على التقابل بين الشاعر وباقى مفردات الصورة، وهو ما يؤكد مرة أخرى صفة التفرد

والغربة، خاصة أن عناصر الصورة قد جاءت على هذا النحو الغريب فى تشوهه وعقمه، وهو ما يؤدى من الناحية المقابلة، إلى أن "الولد" - الشاعر هو وحده الذى يخلو من العيوب المذكورة، ومن ثم، فهو النقيض أوالضد الذى لا يستقيم وضعه مع نقائضه.

فالشمس عنكبوت، ووجه المشابهة هو القتامة وانعدام الضوء، بينما عينا الشاعر - فى مقابل ذلك متوهجتان ملتهبتان، فهما "رأد ضحى"، والرأد هو انبساط الشمس وارتفاع النهار، ويتأكد ذلك بالعبارة التقريرية: "عيناك من قبس"، إن هذه المقابلة بين الشمس وعينا الشاعر، على أساس أن الشمس قاتمة والعينين ملتهبتان، ليوحى باننا أمام تصوير يقوم على الغرابة والشذوذ وعدم الإتساق!! ولعل ذلك هو ما يجعل القلب يحزن: "والقلب ينفئد"، وهو كذلك ما يجعله يدعو الشاعر لأن يترك لنخلته الفرعاء - (غزيرة الشعر) ما يجده من خضرة عقيم، رغم كونها معجونة بالطلع (وهو مسحوق التلقيح) أوغيمة قد أضاع الصانع (الزجاج) هياتها واحالها إلى كيان شكلى خال من الماء والمطر. وهنا نلاحظ أن هناك يدا خارجية قد أحالت هذه الظاهرة الطبيعية إلى غير جوهرها وسوف نقابل هذا الصانع (الزجاج) بعد ذلك عندما ينفث سحره فى فتاة الشاعر فى نفس القصيدة. ولا أدرى إلام يوحى ذلك فى الحقيقة؟ خاصة أن باقى عناصر المشهد إنما جاءت على عكس طبيعتها على نحو لابد لفاعل خارجى فيه، اللهم إلا إذا كان هذا الفاعل إنما هو "العصف" و"الأزمنة" وأتصور أن ذلك هو المقصد الحقيقى للشاعر، عندما يقول فى السطرين اللذين يليان ذلك "والعشب بعض سوافر من ذرود اللون ينثرها/ عصف وأزمنة". وإذا أدركنا أن العصف ينتمى دلاليا إلى لفظة "عاصفة" وهى التى تتناص مع التعبير الراهن "عاصفة الصحراء" وان الأزمنة تتقاطع مع مفهوم التطور التاريخى الذى يصبح فيه زمننا الحديث نتمة ومحصلة، إذا أدركنا ذلك لكان هذا التطور الراهن "الطارئ" هو الذى بدل من طابع الغيمة وحولها "صناعيا" إلى العقم والخلو من الماء والخير، تماما كالخضرة المعجونة بالطلع العقيم مما حول النخلة إلى كيان غير معطاء كالعهد به. ولذلك "فالوجه مشتعل، والطين لا يعد واشتعال الوجه ربما يوحى باحتراقه أو تشوهه وكذلك الطين الذى أصبح عاطلا عن الخصوبة والوعد بالخير والنماء. وتتواصل بعد ذلك باقى عناصر الصورة، "فالخيل صافنة الأشكال ضائعة"، أى عرجاء (فهى قائمة على ثلاث أرجل وطرف الحافر الرابع، وهذا معنى كلمة صافنة فى القاموس، أنظر المعجم الوسيط ص٥٣٧ ط٣) ولا مأوى لها، والفرسان مبعثرون ضعاف، مجردون من أدواتهم القتالية. وهنا تتأكد صفة القهر والهزيمة التى أدى إليها "العصف" و"الأزمنة"، وهو ما يؤدى فى النهاية، إلى أن يصبح الشئ الوحيد الذى يمكن عمله هو الهجرة والفرار من هذا المشهد الكابوسى برمته: "إخلع خطاك.. فهذى لوحة تعشيقها جمد". حيث تدل عبارة "إخلع خطاك" على أن هذه الخطا، إنما هى متورطة وغائصة فى مستنقع هذا الواقع،

والمطلوب هو التخلص بالهرب منه، بينما لايمكن إعادة تكوين أو إصلاح عناصر الخلل في هذه اللوحة، ف (تعشيقهاجمد). وإذا كانت كلمة "جمد" تعني الصلابة والصلادة، وهو ما يقصد به الشاعر الاستحالة وعدم الإمكانية، فإننا يمكن أن نلاحظ قدراً من الاعتساف في الخضوع للقافية الداليـة التي تنتظم القصيدة من أولها، وهو ما يرينا إلى نوع من الشكلانية الكلاسيكية التي تسيطر على الشاعر بدرجة ما. إن التعشيق الذي يمكن أن يكون التركيب أو إعادة الترتيب، والذي يحيل إلى تقنية تشكيلية في الفن الإسلامي، وهو ما يتسق إلى حد بعيد مع جو الديوان التراثي، وما يذكر كذلك بعنوان القصيدة "تعاشيق"، هذا التعشيق هو ما سنلاحظ أنه سيأتي بعد ذلك على نحو إيجابي عندما يتم الرد على "خلع الخطا"، بتعشيقة أخرى مع الحبيبة - الفتاة: إهبط شظايا صرخة شطب

واخطف فتاتك من بين الشخوص

ولا تحلل جديلتها

حناؤها الرصد

والسحر نفث من يد الزجاج طلسمه

في نقطة من عنبر

- والفن أرجها -

فاحلل بعشقك ما بالسحر ينعقد

واركض بها في الأرض،

أضرم في خرائبها

الأشعار واكبر،

وابلغا الخمسين في تعشيقة

زجاجها خمسونك الأبد"

ص٩٠٨.

ومن هنا فالهرب من هذا الموات والخراب والذي دل عليه فعل "خلع الخطا"، والذي هو بدوره فعل سلبي، يقوم على استنفاذ الذات المغتربة وحدها، يتم طرحه هنا كقرار يرد عليه جواب بحيث يستكمل ذلك باستنفاذ الحبيبة وتخليصها من التشوه الذي أنتاب هذا العالم ولحقها هي أيضا، ففعل الأمر "إهبط" (وسوف أتناول دلالة أفعال الأمر التي تتكرر بكثرة في القصيدة بعد قليل) رغم دلالته السلبية الظاهرية، التي تتوازى مع "خلع" والتي تجعلنا نتصور أن المشهد السابق كان في مكان مرتفع!! هو فعل إيجابي في حقيقته، فهو هبوط من قمة العذاب والألم الذي رمز إليه بالصرخة المتحشرجة المتشرخة من أثر الألم الشديد "شظايا يا صرخة شطب" (والشطب معجميا، هي الخطوط في متن السيف، المعجم الوسيط ص٥٠١، ط٣) وهو خروج من رد الفعل إلى الفعل، وهو ما يتأكد في السطر اللاحق: "اخطف فتاتك من بين الشخوص"، بما يعني الانتقال إلى الرد الإيجابي أو المقاومة بتخليص الفتاة من الأسر الذي يدل عليه الفعل "اخطف" فوجود الفتاة بين الشخوص، رغم عدم توضيح كنههم، أن يوحي باغتصابها أو تحديد حركتها بهدف محاولة تشويهها، كما حدث للباقين من موجودات أخرى. وهذا ما تم فعلا، حسب القصيدة، "فحناؤها الرصد" أي مركز السحر، وهو ما يتأكد بعد ذلك في قوله: "والسحر نفث من يد الزجاج طلسمه/ في نقطة من عنبر". فها هنا يعود الزجاج مرة أخرى، ذلك الذي كان قد بدد غرة الغيمة وأفقدها إمكانية أن تمطر فهذا الزجاج الذي يوحي بالتدخل الاجنبي ، هو الذي عقد السحر لهذه الحبيبة ، مموها إياه بنقطة من عنبر ، وإذا كان العنبر

طيب الرائحة ويستخدم للتزين، فإن استخدامه هنا (خاصة أن "الفن أرجها" أي أشعل هذه النقطة من العنبر، يدل علي أن عملية التشوية قد تمت تحت ستار من المظهر الجميل الخادع. ولذلك يأتي فعل الأمر: "فاحلل" كنقيض أو مقابل لعقد السحر: "فاحل بعشقك ما بالسحر ينعقد". والفارق بين "ولا تحلل" السابقة و"فاحلل" الحالية، هو أن الأولى توحي بأن حل الجديلة، وهو فعل مادي يوحي بمفهوم الغزل المبني على الاعجاب ، بالمظهر الخادع الذي صنعه الزجاج كفيل بتمرير الخدعة وتحقق مفعول السحر. أما فعل "فاحلل"، الذي ذكر في السياق الأخير فهو فعل معنوي، فهو حل بالعشق ما انعقد بالسحر. حيث سنلاحظ توازيا يقوم على الطباق بين الحل والعقد والعشق والسحر، مما يقوي المعنى من خلال التناقض فكما أن الحل نقيض العقد، كذلك العشق نقيض السحر. بيد أن التخليص من السحر لا يتم بالتطهير بنار الشعر أي إعادتها إلى انسانيتها القادرة على التعاطف والإحساس، وهذا هو المقصود بالشعر كعنصر تطهيري، "واركض بها في الأرض، أضرم في خرائبها/ الأشعار وأكبر" إن الاستعارة المكنية الكامنة في جملة "اضرم في خرائبها الأشعار" لتوحي بمدى القدرة التطهيرية للشعر، فهو يشبه النار التي ستقضي على أوبئة الخرائب وتخلصها من قبحها المعنوي والروحي. وهذا المعنى يمثل منحى رومانسيا واضحا، أشرت إلى مثيله في صدر هذه الورقة، وهو أمر شائع، بدرجة ما، في شعر عفيفي مطر. أما فيما يتعلق بسياق القصيدة، سيصبح من الممكن حينئذ فقط، تحقيق الالتحام بين الشاعر ومحبوبته في تعشيقة أبدية: "زجاجها خمسونك الأبد".

حيث نعود إلى الزجاج هنا مرة أخرى، ولكنه زجاج آخر مختلف، فهو هنا صانع العشق والفعل التطهيري الأبدي. "والخمسون" المذكورة هنا هي نفسها التي ذكرها الشاعر في عجز القصيدة قائلا: "خمسون من زنك وقصدير

أم العمر الذي ولى

أم البدد !!

خمسون أم سعف

أم الجسد

أم رمةبالشيب ترتعد !!"

وهو ما يوحي ببؤس هذه الفترة التي شهدت كل النكسات والانهيارات في حياة الشاعر العامة والخاصة، فهي جافة وقاحلة (زنك وقصدير)، أو هي عمر فني وتبدد، أو هي كذلك نبول وضعف للجسد مختلط بالرعب من شبح الكهولة: "أم رمة بالشيب ترتعد". إن هذه "الخمسون" تأتي بعد مشهد التشوه الفادح الذي تحدثت عنه قبل قليل، ويأتي مباشرة بعد السطر: "أخلع خطاك .. لوحة تعشيقها جسد"، بما يكاد يوحي بأن مكونات هذه اللوحة هي المسئولة بشكل مباشر عن تحول الشاعر، بحقيبته الخمسينية تلك إلى هذه الوضعية الرثة.

وهنا تأتي الخمسون لتصبح هي الصانع لتعشيقة الشاعر وفتاته، بما يمكن أن يعني أن درس هذه الخمسين هو الذي سيقوم بفعل الحافظ الأبدي لهذا التحول المنتظر، وهو الذي سيمنع تكرار المآسي السابقة. ولا أخفى أن المعنى في القصيدة على قدر غير ضئيل من

الغموض، وما أطرحه هنا، إنما هو مجرد محاولة للفهم والإبانة.

تقوم بنية القصيدة، على هذا الأساس، على مقابلة بين "تعشيقتين"، الأولى هي التعشيقة الجامدة المستحيلة للوحة الخراب، والأخرى هي التعشيقة المنتظرة بين الشاعر وفتاته (بلاده) بعد تحريره لها. ونلاحظ في الأولى سكونية الصورة وعدم حركيتها ، حتى أن الفعلين اللذين يردان فيها، إنما هما فعلان سالبان: "اترك"، "أخلع" أما الثانية فهي تقوم على صورة حركية، مليئة بالفعل والإيجابية الوثابة: "إحلل، "أركض"، "أكبر"، "أبلغ"، وهو ما يبرز التضاد الفادح بينهما، مما يطرح بقوة الأثر الشعوري للقصيدة. ساهم في ذلك أن الصورتين، في مجملهما، تقومان على الرؤية البلاغية الرمزية، وهي رؤية تتناص مع المخزون الأدبي والأسطوري الثقافي العربي، ولذلك جاءت القصيدة مليئة بالألفاظ المعجمية والموثيقات الدالة على البيئة العربية القديمة، بحيث تكتسب دلالتها التعبيرية من تقاطعها مع

اللوحة للفنان راغب عياد

الحادث التاريخي المعاصر.

والصورة بذلك ترتكز على التوازن التمثيلي (أو المبتغى) مع المشهد الواقعي الراهن (وهو ما يشكل خاصية لمجمل قصائد الديوان)، بما يجعلنا نحصل في النهاية، على المشهد الرمزي القائم على "خيال الاستبدال" الذي أشرت إليه في المقدمة.

إن فعل الأمر المتكرر بوضوح هنا، إنما يدل على تقنية إنشائية، تقوم على نزعة خطابية، تحتوي على مقصد التعبئة والتحريض، وهو الأمر الذي يتكرر بوضوح في باقي قصائد الديوان، وإن كان بدرجة أقل في قصيدة "تحللات" على وجه الخصوص. حيث نلاحظ أن المشهد هو البطل، وأن مكوناته المتجادلة، المتقابلة والمتوالدة، هي التي تكون الأبنية الدالة للقصيدة، وهي التي تطرح مرماها

ورؤيتها الخاصة للعالم.
تقوم قصيدة "تحللات" على تقنية التداعى الحرة الذى يبدأ من نقطة ظاهرة، لينتهى إلى عالم يكمن فى الذاكرة والتراث معا، بما يتيح إمكانية هائلة بناء رؤية بالغة الخصوصية ترسم مشهد "التحلل" الذى يوحى به عنوان القصيدة فى تداخل حميمى بين تجربة الشاعر الشخصية والتجربة التاريخية العامة.

"خال على الخد مكحول،
بومض شظايا الروح ينتفض
نجما بافق دم يصحو
يراعفه عشق سحائبه
بين التذكر والنسيان
تفتح ماء العمر من لجج الإيقاع،
تحت وجيب القلب ينقبض"

إن هذ العلاقة الطبيعية الموروثة على الخد (الخال) ينتقل من دلالتها الفسيولوجية المعروفة إلى ان تصبح عنصراً دالا على الجسد فى حركته العصبية، على وميض الروح المسحوقة المتشظية، وهو ما يدل على الألم الناتج عن التعذيب الشديد. ومن الواضح أن الشاعر يتحدث عن تجربته الشخصية فى السجن. غير أن هذه الإشارة لا تذكر هنا إلا كمجرد مدخل إلى عناصر المشهد الأخرى. "فالخال" بهذا الانتفاض يصبح عند الشاعر نجما يسبح فى سماء من الدم الخالص (أفق دم صحو)، بل إن هذا الغيم ذاته دام (يراعفه) بفعل العشق - ويستمر التداعى اللفظى فسحائب هذا العشق وهى مرتبطة بالأفق وبالنجم من الناحية البصرية (نلاحظ أن الخال قد أصبح نجما أو كالنجم يسبح فى أفق من الدماء) تفتح باب الذكرى والتذكر لرحلة العمر وتأتى الذكرى متدفقة كماء المطر (ماء العمر) وتلك مرتبطة بدورها بباقى العناصر السالفة للصورة. إن ماء العمر ينفتح من لحج الإيقاع، ولنلاحظ علاقة التجانس الوطيدة بين الماء واللجج. ربما يكون الإيقاع هنا هو التعذيب بحيث تصبح لجج الإيقاع (وهى صورة حركية متوترة) هى التعذيب الكثيف المتسارع، ومن ثم يصبح منبعا لتدفق الذكريات بفعل الألم المتولد عنه، وربما يكون المقصود من ماء العمر هو الروح والحياة التى تنساب كانسياب الماء بفعل لجج الإيقاع - كثافة التعذيب، المهم أن هذه السحائب تنقبض تحت وجيب القلب، ولنلاحظ البنية الإستعارية المركبة فى هذه الصورة الجزئية فالانقباض من صفات القلب بيد أن معار للسحائب، بما يجعلها قلب أو كالقلب فى انقباضه تحت، أو فى مستوى آخر من الحركة اللاهثة، لضربات القلب.
فإذا أعدنا النظر فى الصورة الكلية التى يطرحها هذا المقطع سنجدها بالغة التركيب، من حيث أنها تقوم على مراكمة الصورة الجزئية المجردة، بدرجة تكاد تجعل الإلمام بالصورة الكلية مستحيلا، وقد لا يبقى إلا الانطباع العام الذى يوحى به المشهد. تماما كقوله:

"كان الصوف والزغب المكنون ذارية تذرو
- من الشنبق الموتور -
وقد دم ينحل محض رغاء من حنين لبون
فى مدى الظما الوحشى ترتكض" ص٢٣

كما أن ملامح هذا المشهد (وهو مناط حديثنا هنا) رغم أنها تقوم على عناصر الخيال البصرى

من حيث رصد الشواهد العيانية وإقامة العلاقات بينهـا على أسس من المشابهة أو المقابلة أو المجانسة، أو التقاطع أو التعالق، كي يدير هذه العلاقات على النحو الذى يضمن استمرار عناصر اللوحة مرتبطة بخطوط ظاهرة أو خفية، رغم ذلك فإنها لوحة تكاد تصل عناصرها إلى حالة من التجريد الذهنى الناتج عن تركيب العلاقات لا يمكن استيعابه إلا بعد أكثر من قراءة. وربما أفاد ذلك فى توضيح مدى فداحة "الخراب" الذى يحاول المشهد الإيحاء به، ومدى عمقه وتجذره اللانهائى، بما لا يجعل من الصورة بسيطة التركيب قادرة على بث هذا الأثر.

-٢-

من البديهى أن يؤدى مشهد "الخراب" الذى ناقشته فى الصفحات السابقة، بكل ما يحمل من فظاعة وبشاعة، إلى اغتراب الشاعر وموته المعنوى، إن لم يكن قد دفع ثمن ذلك من آلامه وعذاباته المادية، كما حدث فعلا. حيث يسلمنا مشهد التحلل والخراب بصورة منطقية، إلى مشهد آخر مترتب عليه، ألا وهو ما أسميته بمشهد الاستشهاد. حيث يبدو الأمر وكأنه الكارثة تأخذ بالجميع، المشهد والشاهد والشهيد معا، أو أن يصبح الشاهد شهيدا، فكونه شاهدا بما يعنى أن موقعه خارج منطقة الفعل المباشر من الأحداث، جعله شهيدا، من حيث أنه يمثل بشعره دليل الإدانة ووثيقة الخراب فحق عليه "النبح" كما فى قصيدة "اكتمل نبيحا":

"كسف الظلمة والعصف
كتاب من دم الشاهد
إذ تسفى به الريح
وتعلو فى سماء القول
والصرخة قبل
الأبجديات،
وتذرو شجر الأقلام بين
الأبحر السبعة من
حبر الظلام"

إن مساحات الظلام والدمار التى حاقت بهذه الأمة، ما هى إلا أجزاء من دم الشاهد المقتول (ذلك الذى أصبح شهيدا)، فوصف الدم بالكتاب يحيل إلى كون الشاهد شاعرا وكون دمه (أى عذابه ومقتله) وثيقة أرخت وأثبتت، وربما تنبأت، بما يحدث الآن من انطباق الظلام والدمار - العصف، حيث تتناص كلمة العصف مع موروث صحراوى تتمثل فى العاصفة التى تحيل الصحراء المفتوحة إلى ظلام دامس أو أن تقتلع الخيام وتشرد القطعان، وهو ما يستدعى إلى الذاكرة كارثة قوم ثمود الذين اقتلعتهم العاصفة، وكذلك ائتلاف القبائل المسمى بالأحزاب الذين أحاطوا بمدينة الرسول للإطاحة بالدين الجديد، حيث أصابتهم نفس العاصفة، كما تتناص مع عاصفة معاصرة لازلنا نلمس آثارها الباقيات حتى اللحظة، تلك عاصفة الصحراء.

وهو ما يؤدى دلاليا إلى إحالة عاصفة الصحراء إلى عاصفة قوم ثمود أو أحزاب الخندق، وهو ما يعنى فى المستوى التالى إلى تشبيه العرب بقوم ثمود أو كفار الأحزاب، وتصبح من ثم العاصفة هى الانتقام الإلهى منهم بوصفهم كفارا. وهنا تستقيم الرؤية، حيث يصبح دم الشاهد (المقتول) هو جريدة وذنب هذه القبائل. غير أن المعنى بالحديث هنا ليس ما اقترفته هذه القبائل، بل مأساة الشاهد - الشهيد نفسه، فكتابه - دمه - شهادته تطيرها الريح وتنشرها فى الأرض، ليس من حيث

كونها أبا أو شعرا، بل من حيث كونها ألما وصراخا حزينا.. وهذا من خلال عطف "الصرخة" على "القول" فهما ينتميان إلى حقل دلالي واحد هو المنطوق، وذلك في مقابل "الأبجديات" التي تحيل إلى حقل دلالي آخر، هو المكتوب. وهو ما يقوى من معنى قدم النبوءة ووجودها منذ أيام المشافهة قبل الكتابة.

والريح التي تسفي بكتاب الدم وتعلو به في سماء القول لها علاقة قوية من الناحية الدلالية العامة بمفهوم العصف والعاصفة الذي أشرت إليه قبل قليل، فهي منها. وهي إذا تسفي تسرع بكتاب الدم الشهيد فإنها تبدو وكأنها تريد إخفاءه ونفيه، وهو ما يتأكد في السطر التالي الذي يقول:

"وتذرو شجر الأقلام بين الأبحر السبعة من/ حبر الظلام"

حيث تبرز بوضوح الرغبة في التغييب والتعميم على ما تحتويه الشهادة، سواء المتمثلة في كتاب دم الشاهد، أو شجر الأقلام، وذلك بتذريتها بين الأبحر السبعة من حبر الظلام. إن الأبحر السبعة هنا هي المجهول والبعيد المخيف كما في الذاكرة الشعبية التراثية (رحلات السندباد في البحار السبعة في ألف ليلة وليلة) ولذلك قرنها بـ "حبر الظلام" حيث نلاحظ فعل التعميم بصورة ناصعة في هذه العبارة، خاصة في ظل التعالق الذي يولده الجناس الناقص بين كلمة بحر وحبر، والتعالق الذي يولده الانتماء إلى حقل دلالي واحد وهو فعل الكتابة بين الكتاب والأقلام والحبر. فنحصل على صورة قائمة على تجانس مكوناتها، ووحدة دلالاتها، فمن حيث أرادت الريح نفي وتغريب الشهادة إذا بالعاصفة والظلام يترجمانها، فهي قطعة منها. يحل الظلام والخراب هكذا تبدأ مأساة الشاعر حيث يعود القول محرما والكتابة جريمة، والنفي والإنسحاق يطال كل ما هو شريف:

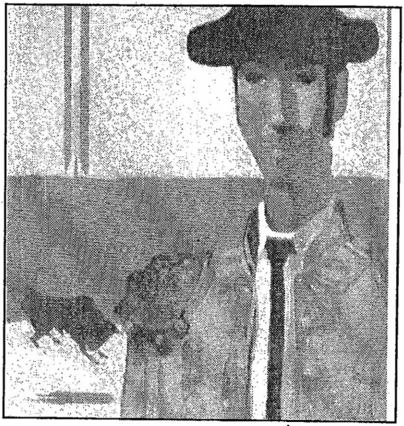
"هكذا مرتجع الطين إلى مقدوره قبل الكلام
هكذا مرتجع الحرف إلى ظلمته الأولى
فلا الشاهد يستبقى ولا يبقى الشهيد"

فيتحقق فعل الارتداد والتخلف الذي يقترب من حد "الوأد"، فلفظ "مرتجع" المضاف إلى الطين في السطر الأول والمضاف إلى "الحرف" في السطر الثاني، يوحي بوضوح إلى عودة الحرف إلى نقطة البدء والعماء. والحرف هنا هو الشهادة والبوح، لذلك تتوازى عبارة "مقدورة قبل الكلام" مع "ظلمته الأولى"، وهو ما يتعمق في السطر الأخير حيث يتم التخلص من الشاهد، ويتم محو ذكرى الشهيد. وهو ما يجعلنا نتصور الشاهد والشهيد كيانين متوحدين، فهما الفعل ونتيجته، وهما البدء والمنتهى. خاصة عندما يقول بعد ذلك في المقطع رقم١ من القصيدة:

"أيكما الشاهد، من كان الشهيد !!" ص٣٠

ثم تأخذ القصيدة بعد ذلك في طرح المأساة التي اكتنفت مصير الشاعر - الشاهد الشهيد في بنية سماوية تغلب عليها الأفعال الماضية. ففي البداية يتمرد الشاهد على عالم الخيانة والتخلف والجهالة:

"وقف الشاهد في أبهة السوق وحيدا
كان طفلا فر من قافلة البدو التي تضرب في
ذاكرة الرمل المقفي
وانجباس الدم والثأر
وفوضى



اللوحة للفنان
سيف وانلى

الرجز الهائم فى هيمنة اللهجة والخوف"

فالوحدة التى تكتنف وجود الشاعر - الشاهد، ناتجة عن فراره من قافلة البدو المتخلفة، ولعل ذلك يذكر بما جاء فى قصيدة تعاشيق من حيث أن الشاعر يهرب من عالم يحيق به الدمار واشمالة الاصلاح عندما يقول: "إخلع خطاك... فهذى لوحة تعشيقها جمر" ص٧.

إن القصيدة تركز على وحدة الشاعر واغترابه، ولذلك قدمت مشهد وقفته "فى أبهة السوق وحيدا" ثم أخذت بعد ذلك فى سرد أسباب هذه الوقفة. ولفظ أبهة قد لا يعنى الفخامة والغنى الذى يمكن أن يفهم به، بل ربما يعنى الازدحام والفوضى، ولفظة "السوق" ذاتها توحى بمعنى استعراض المكونات المعروضة للبيع والشراء وهى لذلك عناصر رخيصة ذات طابع سلعى غير قابلة للاحترام، من حيث أنها قد نزعت عنها مفاهيم التانس والقداسة. لذلك يقول فيما بعد:

"وحيدا كان فى أبهة الختل وطقس الحلف الكاذب"

فنحصل على الترجمة المعنوية لمفهوم السوق، فهو الخديعة - الختل، والخيانة - الحلف الكاذب، وهو ما يردنا مرة أخرى لبواعث وحدة الشاعر واغترابه او فراره من قافلة البدو الذى لا تختلف كثيرا عن السوق، فهذه القافلة تقوم حياتها على التفاهة والشكلية والجريمة والبدائية. وذلك من خلال المزاوجة التصويرية بين الضرب فى الصحراء - الرمل، اى التجول والترحال، وضرب الرمل المعروف شعبيا كشكل بدائى لمحاولة

معرفة الغيب والضرب في ذاكرة الرمل المقفياو التي تستعير شكلا جماليا لإبراز المجد الزائف بتأكيد ذلك عندما يزاوج بين العطف علي، أي تقديس الأمجاد الزائفة في قصائد الفخر المقفاه "انبجاس الدم والثار" وهو ما يوحي بالتجانس والتوحد بهما فذاكرة البدو التي تحتوي مجدهم إنما هي بحار من الدم والتأثر القائم على العصبية البدائية، غير أن هذا لا يوحي بالشجاعة كصفة إيجابية قد تشفع للصفات المذمومة التي ذكرت، فبحور الدم المتفجر (انبجاس) والثار تتزاوجان بالعطف على التشدق الذي لا يحتوي إلا على الخوف ولهجة الدعاء وذلك في قوله: "وفوضى الرجز الهائم في هيمنة اللهجة والخوف" فوضى الرجز ترجيع علي ووصف الرمل بالمقفى فالرجز وهو بحر عروضي، وهو كذلك علم على نوع شعري شعبي عند العرب هو الأرجوزة إنما يتم استخدامه في غير أحكام ولا صدق دعوى. وفوضى الرجز هي التي تؤدي شعوريا إلى أن هذا الرجز هائم أي ضائع بغير دليل في اهيمنة أي الدعاء، في جناس ناقص يقوى من تماسك الصياغة وتماهيها. وهيمنة اللهجة بمعنى النطق الداعي الخاشع تتجانس دلاليا مع "الخوف" المعطوف الأخير. وهو ما يسلمنا إلى أن يصبح مؤئل هذه القافلة وهدفها هو السوق الذي تبيع فيه كل ما هو دال على البدائية والهزيمة والوحشية، ها هي مكونات ما يباع في هذه السوق:

"خئون يعرض الصيد
ولص يشترى بالرعب"
شحاذون في الساحة،
اضواء دم من سالف القتل
سبايا، جوهر من أعين
الموتى، عظام بليت في
قبضة النخاس،
هرج، ودخان قسطلاني
علي صفحته
يشتبك البرق وتهوى
كسف الظلمة
والعصف، ومداحون
يحثون على وقع الوقوف
حاصبا من مرثيات
المدن المخلوعة الأبواب
والمرمر"..

هذا المشهد المفزع المأساوي هو ما يجعل الشاعر - الشاهد يهتاج فقد هرب من جحيم إلى جحيم، ومن هنا تأخذ القصيدة في استخدام فعل الأمر التعبوي التحريضي، فنجد: "قلب أيها الشاهد عينيك، "وأرجع البصر ما بين الجحمين" واطلق فزع الصرخة من وشم بلاد ورماد"، هيج المعجم وارصد وترصد مرسل الغيمة والقطر إلى آخر - انظر القصيدة ص ٢٩ حتى ٣١ - مما يعني استغراق الحالة وسيطرتها الكاملة على الشاعر، وهو ما يؤدي بصورة حتمية إلى اغترابه أو قل إلى تعميق هذا الاغتراب. فهو أعزل لا يمتلك إزاء كل ذلك إلا دمه، إلا أن يصبح شهيد هذا الواقع، خاصة وأنه لا يمتلك إلا أن يبقى متنقلا من جحيم إلى جحيم:

"ها أنا.. لا درع لي إلا
الوليمة
ليس من ملك سوى ما
خلف الرحالة الماضون من
آثار خيل وقصاع تريد
هجرته الريح" ص٣٧

فهذه الوليمة كما سبقت الإشارة هي جسده وهي درعه، وهو ما يكشف عن حس سخرية واضح بما يشي بحالة الضياع واليأس والاغتراب، وهو ما يتأكد في السطر التالي فليس له من تراث وثروة سوى حصاد التخلف الذي تركه الرحالة الماضون، ويعني بهم

العرب والقرينة هي آثار الخيل وقصاع الثريد الذي حجرته الريح أي التحولات التار يخية المعاصر ة، وقد أشرت إلي علاقة الريح بالعاصفة ذات الدلالة المزدوجة الأبعاد، فهي من ناحية ظاهرة طبيعية صحراوية مرتبطة بنموذج الحياة العربية، ومن ناحية أخرى تتناص مع الحدث السياسي والعسكري الأخطر المتمثل في حرب الخليج الثانية المسماه "بعاصفة الصحراء" إن مفهوم التوحد والغربة، إذن، ناتج عن هزيمة مزدوجة، فهو في الأولى مهزوم بفعل حضارة قومة البائدة وتراثهم ونموذج حياتهم الذي قد تحجر وأصبح طاردا وظالما لأبنائه، خاصة الشرفاء منهم، والثانية هزيمة بفعل الغازي الأجنبي الذي اقتسم الباقي من جسده ووطنه، فنجده يقول مرة أخرى:

"ووحدي ليس لي درع
ولا مجد
سوى عرى الوليمة"
ص٣٩

خاصة وانه آخر الذين يمكنهم أن يذودوا عن هذا الوطن: "وانا آخر حراس الرباطات على باب النشيد" والنشيد هنا يمكن أن يكون الكرامة والإباء، أي مجمع القيم الأصيلة الآخذة في الانهيار، وهو هنا يستعير أو يحيل إلى فترة تاريخية متاخرة من وجود العرب في الأندلس عندما قامت دولة المرابطين لاحظ تجانس التسمية مع حراس الرباطات) لتزود عن الجزء الجنوبي منها أمام الزحف المتواصل. وهو هنا يتوحد مع هؤلاء الأبطال التار يخيين حسبما عرف عنهم، بيد ان من ناحية أخرى يتوحدا مع هؤلاء الأبطال التاريخيين حسبما عرف عنهم، بيد أن من ناحية أخرى يتوحد أو ينبىء بهذه الاستعارة بالمصير الأليم القادم، الذي لن يخرج عن مصير المرابطين والأندلسين فيها. ولذلك تحديدا صار عليه أن يلاقي المصير المحتوم: التعذيب والنكال والذبح، ومن ثم تاخذ القصيدة بدءا من جزئها الخامس منحى آخر هو بسرد أشكال التعذيب التي تقوم في مجملها على نسج المشهد الرمزي في خيال استبدالي استعاري، يتيح فرصة اتساق الجو التراثي أو تلائم دلالات عناصره.

فنجد بدلا من الحبس والاعتقال صورة تحمل خليطا من مؤامرات القصور المعروفة تاريخيا وطقوس أكل لحوم البشر عند الشعوب البدائية.:

شدوا إلى أعمدة القصر وثاقي
ثم دار الطقس من حولي، فهم أقنعة تسقط"
ص٤١

فالقصر هنا هو السجن والطقس هو الوليمة التي أشار إليها قبل ذلك مرات، غير أن عملية الاغتيال هنا لم تتم على نحوها المادي الذي يمكن أن يستكمله خيال القارئ، فهو اغتيال وحشي بطئ يقوم على التمثيل بالضحية ولعلنا نلاحظ التناقض البادي بين القصر كعنصر سيميولوجي دال على المدنية والحضارة وبين الطقس كسلوك بدائي وحشي، لذلك فهم مدنيون مزيفون بدليل سقوط الأقنعة وهو ما يجعل الصورة تتسق، فهم لا يمتون إلى حضارة العصر باية صلة، وما هذا المظهر إلا قشرة خارجية سرعان ما، تنكشف عند أول مناسبة، حيث صبوا العسل على جسده واعضائه فاخذت حشرات الأرض تنهشه:

فـتـتـلعتم جمشـرات
الأرض نبح وأن من
نمل مرهلل يلونوف قبيلا
فقبيلا من، وبالتالى
الغطلوارك يفلروفن النحل،
جرذان، وطلير لاخى
أبناعيلوصة البهوم، دود،
عمى حيانعرلهولفط
أخرجت أثقالهل الأرض
فهل من صرخاتشيهمع !!
أبصرت للعظامين
تتعرى منكفقوق اللحم،
تتبيض قليلا لتاتجلوها
يد الشمغيف تفريقصفو
عاجهب، الأبنهى اونخام من
رخام صوابعلية

ونلاحظ لنهاهنه القائمة يمكن أن تعتنبمه مقابلا وموازيا لوبسائل والتعذيب الحديثة، الأيضين أنها متماهية في صمكونتاتها مع عالم الخكتولك الذى وقع الشاعر قرجالوشاهد - الشهيد الضحية له. فإذا دققت الفطرد فلى كنه هذا الهوام التى لنتوير ينهش جسد الشاعر، نبتجده جميعا من نمكانى الأماكن المهجورة التى لا يسكنها أحد، وهذا يتحقق مقولة "الخبير الوحلي أوضح صورة ممكنة لا حيث يصبح القصنر فهنا الأعمدة التى شيد إليتها الشاعر ليس إلا يقلنه ترببة، وإن كانت تبدو غير ذلك من الخارج كبعد أنشلوت قبل قليل. سنلاحظ أيضا العلاقة الواضحة بين قائمة الهوام - وتوازيها دلاليا مع مشهد السوق الذى يضم قائمة مماثلة وإن كانت لبقايا تراث من الوحشية والبؤس والخراب سبق إيرادها، وهو ما يجعل القصيدة قائمة على ركنين واضحين يطرحان بنيتها الدلالية التى تؤرخ لمفهوم الخراب وتجذر معناه على أوضح ما يكون بحيث يصبح التفصيل فى مشهد العذاب التى تطرحها القصيدة يأتى أيضا متكافئا بنيويا مع تفعيل مشاهد الخراب السابقة وهو ما يلخصه قضية الشاعر ويبرز عناصره الدلالية بقوة لا يمكن تجاهلها.

إن الشاهد السابق يتحول الآن إلى شهيد، ولكن هل فقد بذلك قدرته على الإفصاح والإبانة والإدانة؟ إن ما لا قاه لم يبق له سوى جلده الذى يؤرخ لكل ما حدث، إنه حافظ الذكرى وموثق الأحداث، خاصة أن هذا الجلد هو الذى تلقى عليه كل صنوف العذاب:

"هل سوى جلد النبيحة
بعد أن ينصرف الجزار
- زقا وخرائط
للسماوات والأرض"
ص٤٤

نلاحظ أن ما تم إنما هو عملية نبح وأن من قاموا بهذا الفعل ليسوا سوى جزارين، وبالتالى فاتساق الصورة يفرض أن يكون الجلد دالا على ما حدث للنبيحة فهو بذلك، رق أو دعاء للحفظ الذى لا يمكن أن يذهب دلاليا إلا إلى حفظ التاريخ والأحداث، وهو كذلك دليل لكل ما حدث يمكنه أن يسع تاريخ السماوات والأرض أو تاريخ فترة هامة من وجود الإنسان، وسنلاحظ أن عملية تعذيب الشاعر بواسطة هذه الحشرات تشبه عملية النشور - يوم القيامة - "أخرجت الأرض أثقالها.. فهل من صرخة تسمع "ويقول كذلك فى قصيدة "نوبة رجوع" (لاحظ دولالة العنوان):

والريح تصفر فى بوالى العظم نفخ الصور" ص٨٠، وهو ما يوحى بأن العالم قد انتهى، أو على الأقل العالم العربى، ومن ثم يصبح جلد النبيحة - الشهيد - هو الوحيد الذى يمكن أن يكون دليلا على ما حدث. والشاهد بذلك يكتمل دوره حتى فى حالة نبحه، أو بالأحرى، بهذا النبح:

"إذن فلتكتمل بعد تمام النبح

لا أوسع من جلد النبيحة
لاولا أبلغ من صمت النبيح" ص٤٥

النبح يؤدى هنا إلى اكتمال الرسالة، ومن ثم قدرتها على الوصول، وهو، ما يتأكد أن جلد النبيحة يتسع لكل ما حدث وإذا كان الجلد صامتا فإن هذا الصمت أبلغ من كل كلام، خاصة إذا كان صمت النبيح، إن استخدام "لا" الأولى وتاكيدها بالثانية فى "لا ولا أبلغ من صمت النبيح" يوحى بمدى ثقة الشاعر فى أن التاريخ لن يهيل التراب على ما حدث.

هكذا تكتمل ملامح مشهد الإستشهاد، ذلك الذى يرتكز على بنية مركزية تقوم على عناصر ثلاثة: رفض واقع الخراب - التوحد والاغتراب - التعذيب والنبح، وقد نلاحظ أن العنصر الأخير متم للثانى وكلاهما ناتج عن الأول، بيد أن الثانى يحتوى على خصوصية كون الشاعر يقوم بدور الشاهد الذى يسجل ويكشف ويعرى ومن ثم يصبح مرحلة قائمة بذاتها، وهى التى تؤدى إلى العنصر الثالث التعذيب والنبح من أجل الاسكات، غير أن ذلك يفشل بان يصبح جلد النبيحة الصامت ذاته قادرا على التوثيق والإدانة بفاعلية غير منظورة.

إن الروح السردية البادية فى هذا المشهد والناتجة عن استخدام الأفعال المضارعة والماضية بكثرة ملحوظة لا يبررها إلا عناية الشاعر فى إبراز مراحل التحول التى انتابت الواقع المعاش وانتابته هو على وجه الخصوص، وهو ما يؤكد من ناحية توحدا، بينه كذات مفردة وباقى عناصر الواقع العربى الراهن، وإن كان ما حدث له إنما هو نتيجة لما احتواه هذا الواقع من عناصر هزيمة برزت فى المفهوم المركزى البنى بين على اساسه هذا الديوان باكمله الا وهو مفهوم "الخراب". إن هذه الروح السرمدية لتطرح إلى جانب سهولة بادية، ميزت هذا المشهد عن المشهد السابق الذى تحدثت عنه، من حيث أن الصورة قد قامت على تكرار موتيفة رئيسية واللعب على تنويعاتها وتوظيفاتها المختلفة، مثل موتيفة العرى والوليمة فى قصيدة "اكتمل نبيحا"، وموتيفة "الدرع" فى قصيدة "درعية مديح" وعباءة الدم والرماد" فى قصيدة "نوبة رجوع" و"النمل" فى قصيدة "فاصلة ايقاعات النمل" إضافة إلى البنية السيمترية القائمة على التوازى والتضامن بين عناصر القصيدة وابنيتها الصورية المختلفة.

هكذا تكتمل بنية هذا الديوان الجميل الصعب، فى محالته رسم مشهد "الخراب" عبر مفهومى الشهادة والاستشهاد، متسلحا بمذخور هائل من التمكن اللغوى إلمام شاسع وعميق بالثقافة العربية والإنسانية، وبتقنية شعرية متفردة، قامت على استخدام جماليات البلاغة العربية القديمة من طباق وجناس وتضاد، وتشبيه واستعارة، جنبا إلى جنب، مع جماليات الشعر الحديث القائمة على الرؤية والصورة الكلية بمكوناتها المتوازية والمتقاطعة مع وعى باستخدام الحقول الدلالية للكلمات وبالقيم الإشارية (السيميولوجية) للعناصر، وإن أخذت عليه صعوبة التركيب الناتج عن تجريد العلاقات بين مفردات الصورة.

عفيفى:
بين وقائع التعذيب الفيزيقى وتجليات النص التخييلى

السيد إمام

الله يعلم أنى لا أحبكمو
ولا ألومكمو إلا تحبونى.
لو تشربون دمى لم يرو
شاربكم
ولا دماء كمو جمعا
ترويني

"ذو الإصبع العدواني"

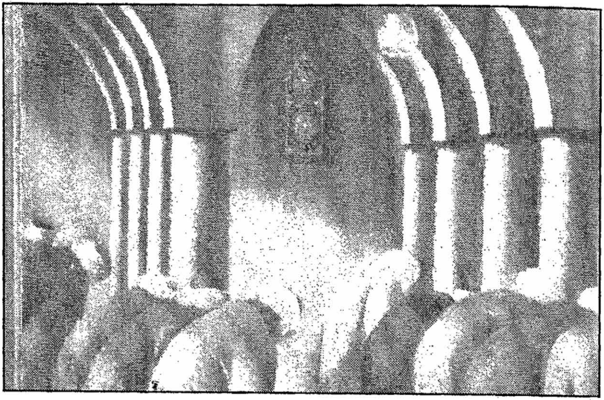
يؤسس هذا المقتبس من "ذو الإصبع"، علاقة الأنا بالآخر (الجماعة فى حالة "ذو الإصبع"، والسلطة السياسية والأمنية فى حالة عفيفى) وهى علاقة تقوم على النفى المتبادل بين الطرفين النقيضين، إذ لا يكاد ينهض وجود أحدهما، حتى يغدو نفى الآخر وعدمه، ضرورة أنطولوجية، يقتضيها هذا الوجود ويحتمها فى آن معا. إنها علاقة يحدوها الدم، وتؤطرها الضغينة والبغضاء والألم.

إن الأنا المبدعة، الرافضة الانضواء تحت مقولات الآخر السلطوى، الأنا النقدية الواعية، العلمية بحقائق التاريخ والواقع والمجتمع، الكاشفة عن حقيقة الهوية الزائفة التى ينهض عليها وجود الآخر السلطوى، تصادمية بطبيعتها، وكثيرا ما توقعها مواقفها، فى تناقض مع السلطة القائمة، وما ينضوى تحتها من مؤسسات وهيئات ثانوية أو تابعة، تروج لأشكال الوعى الثبوتى، الذى تقوم عليه رؤية الآخر وتطبعه.

تبطن هذه الرؤيا نص عفيفى وتؤطره معا. إن المواجهة بين الأنا المبدعة، والسلطة القمعية، قديمة منذ الأزل. وغالبا ما يتخذ الصراع بينهما، أشكالا وصورا متعددة. إن السلطة بطبيعتها عدوة للعلم والمعرفة (خاصة إذا كانت هذه المعرفة، مؤسسة على رؤية موضوعية لحقائق الواقع والإنسان والتاريخ)، إن للسلطة أيضا معارفها وعلومها، سوى أنها معارف وعلوم، تقوم على التكريس للحقيقة الواحدة، عبر إرسائها لمعايير الصواب والخطأ، الحلال والحرام، المشروع وغير المشروع، وهكذا..

وتغدو للسلطة من ثم، مؤسساتها، وهيئاتها، وأشكالها، وطقوسها، التى يعد الخروج عليها، جريمة يعاقب عليها بالسجن، أو الحجر، أو التوقيف، أو النفى، أو الإرغام، أو المصادرة (لوركا، الحلاج، ابن رشد، ابن عربى، سقراط، بشار، المهدى، جاليليو، كوبر نيقوس، أبو نواس، وهكذا).

صراع بين القوى التى تمتلك الوعى بالتغيير، والقوى الظلامية الكلسة المتابدة .. والجسد فى كل



اللوحة للفنان محمود سعيد

هذه الأحوال ، مناط النفى ، والتعذيب ، والإهانة ، والألم ، والتصفية . الجسد. موطن الحواس الخمس، نافذة الذات على الآخر ، مكمن الغريزة الخلاقة ، والوعي الذى تنعكس عليه حقائق الوجود بشتى صورها . إن التأثير على الجسد بالنفى ، أو الإيذاء ، أو التصفية ، يهدف بالأخير إلى إسكات الوعى ، أو اختراقه ، أو احتوائه ، وإعادة تشكيلة وصياغته ، طبقا لإرادة الآخر المستبد ، ووفقا لرؤيته ومشيئته.

إن وقائع التعذيب التى جرت على جسد عفيفى، من ثمة ، لم يكن المقصود بها، هو الجسد ذاته ، ذلك أن تهمة عفيفى تكمن اساسا فى خطورة أفكاره ،، بوصفه ، شاعرا يملك الحلم بالتغيير ويحرض عليه ، وكذا ، عبر خروقاته الجمالية المبدعة ، التى تجلوها نصوصه الشعرية ، المخالفة للخطاب الشعرى السائد المرضى عنه من قبل المؤسسة ، ذلك الخطاب الذى يكرس ضمن ما يكرس ، لقيم الثبات ، والسكون والجمود والتخلف ، ويبروج لها.

سوى أن عفيفى لا ينبرى هنا ، ليقدم لنا محاكاتيا تمثيليا ، يبدأ فيه بسرد الوقائع الفيزيقية التى جرت على جسده فى محرقة لاظوغلى على الأغلب ، ثم ليمان طره ، لنزع الاعترافات واخذ الضمانات ، وإرغامه على الدخول ضمن مقولة السلطة والعمل ضمن أهدافها ، طبقا ، لتسلسلها الزمنى ، وفى إهاب من الأمكنة الواقعية التى جرى فيها المشهد ،

منذ واقعة القبض عليه ، ثم ترحيله، وإيداعه ليمان طره ، وإطلاق سراحه بعد ذلك ، تحت ضـغط الرأى العام الثقافى فيما يبدو ، مستعرضا وقائع التعذيب ، واحـدة واحـدة ، كـمـا جرت فى الزمـان والمكان ، مستبطنا ، مشاعره بهذا الحدث، كما يمكن أن يفعل شاعـر تقليـدى ، وإنما ، يتم تفكيك هذا الحـدث ، وتشتيته ، وإعـادة بنائه وصيـاغـتـه ، طبـقا لرؤيا داخليـة حـمـيـمـة ، تخص الذات المعـاينة وحـدها ، الذى تعيد تنظيم عناصر الحـــدث الواقـــعـى ، ووضـعـهـا داخل شبكة جديدة من العلاقات ، تفقد فـيـهـا هذه العناصـر ، سـمـاتهـا الأولى المميـزة ، بأبعـادها الفـيـزيقـيـة المتعارف عليها ، لكى يتم خلقـهـا ، وإعادة تشكيلها وإبداعها ، طبقا لكيفيات مغايرة ، تنتمى إلى عالم التـخـيـيل وحـده الذى ينتمى إليه النص الشعرى ، ولكى ، تكتسب بالأخير ، عـبـر هذه الفـعـاليـات ، وجـودا حـرا آخـر مـوازيا للوجـود الأول الذى قـام بتوليدها: وجودا ، ذاتيا مستقلا ، وبينامية أخرى مخالفة، تتآلب بالضرورة إن لم تـقطع مع ، الـرؤيـة البـصـرية والحـسـيـة الملموسة ، كما نألفها فى عـالم الخبرة الاعتيادية المعاينة.

إنه ، يتم تحويلها ، عبر آليات الشـعـر ، وتقنياته الفـــارقــــة ، إلى دوال مـوضـعـيـة ، تفـقد صلتـها بـالـرحـم الأصـلـى الـذى نبـتت فيه واحـتـضنـهـا ، تفـقـــد الأنا من خـــلال خصوصيتها الفيزيقية والنفسية (عفيفى مطر فى هذه الحالة) لكى تغدو أنا أخـرى تخيـيلـيـة ، تنتـمى إلى عـالم الخلق والإبداع وحده (أو كما يقول بارت : أنا من ورق) . تفـقـــد الأماكن خـصـوصيـتـهـا المألوفـــــة . والأزمـنـة مـرجعـهـا الواقـعى ، لكى تتماكن الأماكن ، وتتزامن اللحظات ، عبر سيرورة الوعى الخـــلاق ، الذى يقوم بتوحـيـد الأمكنة ، واللـحظات الـزمـنيـــة الشتيتة المبعثرة ، تبعا لرؤية شعورية محددة ، وتغـــــدو الذات ، بؤرة ومحرقا ، شبكة ، تتجمع حــولهـا هذه النثـرات وتجتمع.

* * *

يـفـقـد المكان حـدوده المعروفة ، والزمان أبعاده المألوفـــة ، والبـــشـــر خـصـائصـهـم المتـعـارف عليها ، وتختلط اللحظات ، والإشـارات ، والأبعـاد ، والموضـوعـات ، تفـقـد مـدلولاتهـا الأولـيـة ، لكى تغدو دوالا لمدلولات أخرى ثانوية ، أو ثانية ، حافة وموحية، وتستدعى الأنا عـبـر هذه التـجـربة ، أشباهها ونقائضها الذين يتم استـحـضـارهم من الزمـان ، ويتم مـحـو المسافات التى تفصل عادة بين الأمكنة ، لكى ينفـتح النص عبر هذه الدينامية، على التـجربة الإنسانية بكل رحابتها وشمولها ، حـيث يتم مماهاة الأنا الشـعرية، بأنوات أخرى مناظرة ، والإحـالة إلى أنماط أخرى من السلطة ، لا تنتمى إلى عالم الخبرة الوجـودية الراهنة ، وإن إتحدت معها على صعيد الجـوهر ، والقـانون الواحـــد الماثل خلف ظواهرها المتكثرة ، وهكذا ، يتم استدعاء سقراط ، وابن رشـد ، والنفـرى ، وأورفـيـوس ، وأوروديكى وزرقاء اليمامة والسمندل من ناحـيـة ، وأفلاطون ، وفـلاسـفـة التـهـافت ، والممارسات المملوكية أو التركية ، أو الهيلينية من ناحية أخرى، وانتزاعهم من سياقاتهم الاجتماعية

والثقافية والتاريخية ، ووضعهم فى سياق زمنى جديد ، ينتمى إلى عالم النص وحده ، وعالم الخبرة الشعورية للذات الراصدة ، والتى يغدو الزمان على أساسها لحظة واحدة بعينها . وهكذا تختلط الأزمنة ، وتستمر داخل الأمكنة: مصر وأثينا والبلقان، والأناضول ؛ زنزانة عفيفى وسجن سقراط ، أجهزة القمع الراهنة بأجهزة القمع المملوكية أو العثمانية بوسائلها الوحشية الشرسة المتخلفة ، وتمتزج عناصر التخييل بعناصر مستجلبة من الواقع ، عسكر الأمس وعسكر اليوم ، وهكذا.

* * *

كيف هناك:
ينتحل الوطن فتيته الطالعين من
عكارة البلهارسيا وصمم الأمية
وحيوانية الجوع ورهبة العبيد وطاعة
الإماء وجبروت الوحش. ثم ينتقي:
أجساد قدت من صخرة واحدة على
قالب وحيد فلا استثناء
فى شىء
وجوه مسفوعة بصفرة الشمس المعتلة
وغبار الأحذية
عيون تختلط فيها حمرة بصفرة
بواووق السبن المتخثر،
ولايشبهها شىءإلا
عيون الكلاب الميتة فى
مجرورو النهر
ومستنقعات النتن الدهرى،

هكذا ، تفرض المفارقة ذاتها على وعينا ، والأبيات تتنامى حتى الآن ، على محوركنائى تمثيلى - تقريبا - حيث نستطيع ان نتعرف على عناصر الصورة فى الواقع الطبيعى (يكفى أن ننظر إلى بعض الوجوه المسفوعة لبعض جنود الأمن المركزى - أدوات السلطة العصريين - الطالعين من عكارة البلهارسيا وحيوانية الجوع ورهبة العبيد ، لكى نغدواكثر إدراكا بالمطابقة) والصور التى يحتشد بها المشهد ، حسية تمثيلية ، يراد بها إيضاح الحقيقة وبيانها ، شأنها ، شأن الصور التقليدية المعتادة ، التى تقابلنا فى الشعر القديم (عيون الكلاب الميتة - مجرور النهر ، مستنقعات النتن ، راووق البن، جبروت الوحش ، صفرة الشمس المعتلة ، وهكذا...).

سوى ان المشهد، الواقعى تقريبا حتى الآن ، بمفرداته التمثيلية التى يمكن التعرف عليها فى عالم الخبرة الحياتية المباشرة . يرتفع فجاة من هذا المحور الكنائى ، لكى ينفتح على بعد كونى أسطورى حين يتم استدعاء خنوم (الإله الخالق للحياة والكائنات الحية - كما تقول الأسطورة المصرية الفرعونية القديمة - حارس منابع النيل عند فيله . الخزاف الذى يشكل على دولابه البيضة التى خرجت منها الحياة جميعها).. هكذا ، يتم فتح النص على بعد أسطورى، ما نحا هذه الأبيات الواقعية، دلالة كونية مطلقة:

كان خنوم كان يدخرها فى
فواخيره الأزلية
حرسا سر مليا لفراعنة كل الدهور
وسوى خنوم لا آلهة هناك
الآخر الوسيط ، الطالع من عكارة البلهارسيا ، وصمم الأمية ، المصنوع

الأبدى ، يتخذ بعدا أسطوريا مطلقا ، برده إلى سيرورة الخلق الأولى ، والممارسات القمعية المتابدة ، مؤكدا على استمرارية القمع ، واتصال أدواته . كاشفافي الوقت ذاته عن اليسة السلطة الأبدية ، فى اختيار الوسطاء من بين المطحونين ، والمسحوقين ، بحيث تغدو أساليب السلطة وتقنياتها فى تصفية الخصوم ومجابهة أشكال الوعى النقدى ، مطلقا أبدا، لاتبد له قوانين الزمان أو المكان . هكذا ينفتح النص عبر هذا البعد الأسطورى على قدم الممارسة القمعية ، ويضفى على التجربة العادية المعاصرة، وجهها الأسطورى متناميا هذه المرة ، على بعد رمزى ،لكى يمد رؤيته ، ويضفى على التجربة مطلقيتها وشمولها ، وبعدها الكونى معا.

* * *

غير أن صورة الآخر الخنومى ، الخانع المصنوع ، الدور والأداة ، المصاغ على نفس المقاس ، المشدود على ذات القالب ، الفاقد لفرديته الانطولوجية كإنسان ، الهيكل المجرد ، لايتجلى فقط ، فى دور الوسطاء الطالعين من عكارة البلهارسيا وصمم الجوع ، أبناء الشعب المسحوقين - وإنما ينكشف أيضا طبقا لقانون التراتب داخل السلطة القامعة ، فى قادة الحرس ، وأعوانهم من النخاسين،

الطواشى ، القضاة المخبرين،

السادة الخصيان، أعيان التسول

جلجوات المنبريات الزوانى،

البزوميط المدعى..

هكذا شاعت إرادة خنوم الواحد). هنا ، يختفى المشهد بعناصره التجريبية الحسية المعاينة ، لكى ينفتح على عصور بكاملها من الخلق ، وأنماط بحالها من البشر والمخلوقات ، وحيث يشار إلى قائد الحرس بـ "الباشا" ، وهو لقب متصل حتى الآن ! هذا الباشا العثمانلى ، فى رطانته التركية الأجنبية ، للتاكيد على الصفة الأساسية لهذا الجيش الهمجى الوحشى المهجن ، وطبيعته الأجنبية عدا أولئك المستخدمين الطالعين من البلهارسيا ، المتحدين بطين الأرض ، وقوقعها الفتاك المستوطن مياهها . هنالك استبدال للعسكر العاديين والمخبرين السريين كما نالفهم بمعاطفهم الكاكية ، وجلاليبهم البلدية المعروفة ، وعصيهم الخيزران ، حيث يتم الامتداد فى الماضى ، وربطة باللحظة الراهنة ، وموجوداته الحاضرة ، واستدعاء الممارسات الوحشية للأجنبى المقايض على الوطن ، المجلوب عبر قانون النخاسة ، وآليات التبادل والسوق - عملاء القوى الأجنبية ، حلفاء العدو فى كل زمان.

الباشا فى رطانته التركية والأجنبية يضحك ويعفرم، ويكركر الشيشة على أريكته الوثيرة ، فى تمبلة غبية، وهرج أصفر خامل ، عدمى، مميت..

* * *

يفقد المخبرون من ثمة هويتهم العصرية المتعارفة ، وسماتهم الفيزيقية المحددة ، حيث يتم استبدالهم ، عبر قانون الترابط وحده ، بافلاطون ، وفلاسفة التهافت ، اى أن الإحالة تتم على صعيد الفكر التاملى الغيبى المتعالى ،

اللوحة للفنان محمود سعيد

الذى يرد العالم المحسوس إلى مثل مجردة ، يتبدى خلالها هذا العالم ، بقوانينه الوضعية المحسوسة ، شبحا وهيكلا حيث الوجود الحقيقى ، لعالم فوق البشر ، عالم من الأفكار المجردة، يحتقر البدن ، وينظر إليه بوصفه وصمة وعروضا ، وللدنيا ، بوصفها معبرا - ليس إلا - لحياة أخرى لا تدركها الحواس العابية (هذا فكر السلطة وفلسفتها معا) وتبدو المقابلة بين هذا الفكر التاملى المجرد والفكر الذى يؤمن بإمكانية نفاذ العقل إلى الحقيقة الكامنة فى الموجودات الأرضية ، وقدرة الإنسان على المعرفة (ابن رشد) وإمكانياته فى فك الأحاجى والألغاز ،فكر الحب وتوحد الموجودات (أورفيوس الذى لقى حتفه لقاء نظرة من أوريديكى التى أراد أن يخلصها من الجحيم السفلى) وسقراط الذى آثر على نفسه أن يموت مختارا بسم الشيكران ودفاعا عن الحق ، سقراط الذى علمنا قيمة الشك ، والاستشهاد فى سبيل ما نعتقد انه صواب ، والنظر إلى الحقيقة فى دواخلنا ، وزرقاء اليمامة ذات البصر الحديد، والرؤية النافذة ، المستمرة ، المستنشقة المتنبئة . هكذا ، يترك النص العادى ويحلق بالتجربة إلى آفاق العمومية، متجاوزا حدود الواقعة فى إطارها الزمنى والمكانى المالوف ، مستدعيا ، مخزوناً كامنا فى الخبرة الجمعية ، ولكى يمتد التعارض بين مبدأين للوجود: مبدأ يحتفى بالحياة فى حسيتها العابية ، والإيمان بقدرة الإنسان وبالحدس الملهم الذى كان يتسم به الصوفيون وأصحاب البصائر النافذة ، المخترقة الحجب ، وفلسفة التهافت التى تستبدل الوجود الحىَ بآنية صورية مجرة، لا وجود لها إلا فى الذهن، يمكن أن تتطابق قضاياها مع مقدمتها دون أن تكون قادرة على الإنطباق على عالم الحس والمشاهدة الطبيعى . وتغدو محاكمة الذات المعاينة (فى وجودها الشعرى) من ثمة محاكمة للمعرفة التى تعتد بقيمة الحدس الملهم وشهادة الحواس وقدرة الإنسان على الفعل والمعرفة.

* * *

إن الذات الراصدة (التى خلفت وراءها محدداتها الفيزيقية ، واطرحتها

جانبا ، نتخذ بعدا آخر ، يحولها عن ملابساتها التاريخية ويمنحها بعدا متساميا مطلقا ، يوحدها في معاناتها بابن رشد ،والسمندل ، وأروفيوس المغني (الذي كانت تطرب لغنائه الأشجار والوحوش) وسقراط الشهيد، لكي تضفي الشمول على هذه الذات وتمنحها صفة مجاوزة تنقلها إلى حدود المطلق اللانهائي، موحدة ، على صعيد تزامني سينكروني ، بين اللحظات المتشابهة على صعيد الخبرة الإنسانية كلها .

مؤكدة على وحدة التجربة الإنسانية ، ومعاني الشهادة، والموت، وقيم الحب ، والحق ، والحرية ، والعدل في مواجهة قوى التخلف ، والعدوان والقهر.

* * *

إلا أن هذا المزج المبدع بين العناصر المتباعدة زمنيا ومكانيا داخل النص ، تطال أيضا عناصر اللغة ، والصورة ، وخصائص الوعي.

إن الوعي الراصد ، على خلاف الوعي التقليدي الواحدي ، ينقسم في حقيقة الأمر إلى وعيين: وعي خارجي يرصد ما يجري بالخارج على صعيد الحدث ، ووعي آخر يعلق على هذا الخارج ويجلوه برؤيا استبصارية خارقة ونافذة ، تكشف عن كوامنها (وكأنما يعارض هذا الوعي المزدوج المنقسم، الوعي الخنومي الإلهي في واحديته القاهرة، وصوته العالي المسموع "سوى خنوم لا آلهة هناك".) جدل الوعي المنقسم ، يعارضه وعي ظاهري حجري يسم الخنومية والخنوميين (بلا داخل تقريبا . هكذا يجلوهم النص من الخارج فقط) تلك الأجساد المتشابهة التي قدت من حجر (من صخرة واحدة ، فلا استثناء في شيء !).

يقوم الوعي الراصد ، بسردالوقائع الخارجية وتسجيلها ، كما تجري في النص، ويعلق الوعي الداخلي على هذه التجربة البصرية المتبدية للوعي من الخارج:

... أدر إلى الجدران وجهك.. لاكلام
ولا تلفت..
(لا كلام سوى دوي الإرث من ليل القراءة
في دم التعذيب والهول المؤبد في بلادك
والخنوميين في منفى التواريخ التي
أبقت دم القتلى يبيد ويستعاد.
هل كل مجدك يا خنوم
هذي الدمى الفخار
تذروها الهشاشة
في رياح السجن والتعذيب من جيللجيل .
حشدا بكسر بعضه بعضا فلا يبقى
سوى دمن الوجوه ورهزة الغوغاء والأم
الطلول!!)

وعي "ساخر" نافذ ، لماح ، برصد التناقض ، ويرد التجربة الجزئية إلى كليتها . ها نحن نرصد التعارض بين الهيمنة الخارجية المبتذلة للقتلة والقامعين، والرؤية الداخلية المستبصرة لأصحاب الرؤى المطاردين، التي ترى زوال الهيمنة ، والاستهزاء بهذا المجد الخنومي (الزائل لا محال!) والمبني على انتصار أجوف ،وخلائق تم صنعها من الفخار : هشة وزائلة هي أيضا. هذه الهيمنة الخارجية التي ترى الحياة في نقيضها العدمي ، وتقيم صرح مملكتها على فضاء من اللاشيء والخواء.

في الركن كان العنكبوت
من مغزل الداب المجنح بالغرائز

وانتظار الصيديبني ثم
يهدم
(هذه كانت حدود
"العبقرية في المكان"..
سجن وجلادون ، أدوار
الخنوميين
ما بين الهزائم والخراب
. في الأرض من أقصى
غوايات القناصل
وابتياع السيف
حتى الموت في ختل
الكلام).

في الوعي الداخلي (الحر) يتم تعرية هذا الواقع المزري وكشف ما ينطوي عليه من خواء وعدم ورؤية معادية للخلق والإبداع والإنسان.

ويكتسي الوعي الداخلي الصامت بمسحة نبوية ترى بذور الانهيار اللامرئية في مركب السلطة المستندة في خطابها وممارساتها جميعا على فلسفات التهافت ، وشبحية الوجود الإنساني.

ليل ، وكأس من دم
الموتى ترب به البلاد
رفاتها،
ورخام عرافين ينشر من
جعارين
الكتابة جيشه السحري
فالطين المقدر فوق نار
من تعاويذ
الرقى
يغلي وينضج لحمه
الدهري جارحة
فجارحه
فيصطف الخنوميون
•هل يدري الخليفة أن
هذا الحشد
مختلق وان السيف
مرتهن : معه
زمنا ، وازمنة عليه!!)

وعى يقرأ التاريخ ، وتمتد رؤيته البصرية خلف الظاهر والمرئي ، لكي يرى الوجود في جوهره الكامن خلف مظاهره المتكثرة ، ويرصد تناقضاته الداخلية معا: معا: الزائل والدائم ، العرض والجوهري ، النسبي والمطلق ، وهكذا..

(فهل يدري الخليفة أن
هذا النصر أول
نبحة!!
ضربت كلاب الصيد
فانتظر
المواسم..)

نبوءة بانهيار السلطة وزوال مجدها المؤسس على الخديعة والموت، وتلاشي الأنظمة القامعة وما (ينضوي تحتها من ملحقات ، ومؤسسات وأبنية تابعة).

إن هذه التعارضات بين الداخل والخارج ، التمثيلي (النثري) ، والاستعاري (الشعري) الواقعي والأسطوري ، النسبي والمطلق ، المألوف والخارق ، هي التي تصنع نسيج المشهد الشعري وتؤسس رؤيته.

* * *

فإذا كان الشاعر من ذوي الرؤى ، وأصحاب القضايا ، وإذا كانت المرحلة التي يكتب فيها ، تمس واقعة حياتية بعينها ، شخصية في مظهرها ، عامة في مضمونها (الصراع بين المعرفة/ السلطة) هذا الإبداع من اجل الإبداع ، ترفا زائدا لا لزوم له ، والخلق الخالص ، فائضا بلا معنى ، خاصة ، إذا كان الشاعر يريد أن يستحث القارئ عبر معاناته ، ويفتح عينيه على موقعهما في فضاء النص (على عكس كتابات عفيفي السابقة التي كان يهيمن فيها الدال بصفة لافتة ، ويتوارى فيها المدلول أو يكاد، مما حدا باغلب قرائه ، بل ونقاده إلى الشكوى من غموضه ، وصعوبة فهمه أو تناوله) . ولا نقول بتواري الدال تماما ، وإنما بالتعادل داخل المنظومة الواحدة ، بين قطبي العملية الإبداعية ، الدال، والمدلول .

إن الشاعر يتغيا التأثير

على المتلقي عبر فاعليات الشعر ودواله المميزة ، ويتجه بالإدانة إلى وضعية بعينها ، معاداة السلطة لطبقة الإنتلجنسيا في دول العالم الثالث المتخلفة بالذات ، ومعاداتها لها ، إن بروز دور الرسالة ، يهدف بالأخير إلى الكشف عن ابنية هذه السلطة الزائفة، بما تشتمل عليه من تنظيمات ومؤسسات قامعة ويهدف ضمن ما يهدف إلى كشف إيدولوجيا السلطة ، داخل الوعي الفردي للمتلقي ، واستبدال وعيه الزائف الذي عبأته السلطة بمقولاتها المضللة ، عن الواقع والتاريخ والإنسان ، بوعي آخر صحيح ، يمزق القناع عن وجه هذه السلطة المتخلفة عبر الكشف عن ممارساتها ، وفضح أساليبها وآلياتها . ومن هنا كانت الإهابة بالميراث المشترك للجماعة ، وللبشرية جميعها.

إن النص ينفتح على مجتمعه بكل تأكيد ، والمجتمع هو البنية الكبرى المولدة . إنه يحيلنا إلى واقع بعينه ينشد تغييره واستبداله ، إلى وضعية لا يمكن قبولها . إنه استجابة جمالية لظرف محدد بالذات . وواقعية فيزيقية بعينها (واقعة التعذيب التي جرت على جسد الشاعر محمد عفيفي مطر) وإجباره على القول والاعتراف ، ومن ثم الإنصياع لمقولات السلطة السائدة) ومن هنا، لم تغب بعض عناصر النص الفيزيقي الواقعي ، عن النص التخييلي الإبداعي ، الذي جاء استجابة لها ، وتتجلى هذه العناصرفي اللغة الواردة على لسان المحققين الذين تولوا استجواب عفيفي الشاعر والقناع معا:

- ما الأسماءالصريحة لرفاقك الإرهابيين

..

- وإلى آخر ما وجدناه من أوراقك من أسماء حركية

..

- سنعرف كيف تتعلق حين نواجهك
باعترافاتهم
صوتا وصورة

...

- اخلع ثيابك

..

- ادر إلى الجدار وجهك
لا كلام ولا تلفت

..

- طاطيء ولا تنظر وراءك واحتبس
أنفاسك.

وهي أقوال تجري (إن لم تكن بالفعل!) في مثل هذه الأحوال ، وتستطيع التعرف عليها بسهولة في واقعها التجريبي.

إلا أن الشاعر ، ينسج حول هذه العناصر الواقعية «التمثيلية» شبكة من العلاقات الرمزية.

تضعها في سياق من التجارب الخارقة ، ترفعها من إهابها التمثيلي إلى إهاب أرحب ، حين تستقطب هذه الأقوال ، خبرات أخرى شتيتة، ترتبط بالواقعة في عمومها ، إنها تقوس بالكامل في إطار من الأداء الرمزي ، الذي يرفعها من مجال الواقع المحاكاتي ، ويدمجها في إطار أوسع ، يمنحها صفة العمومية والشمول.

وحين ووجهت بتقارير المخبر أفلاطون.
وجدت آلات التهافت ومنهاج الأدلة. ونار
الطقس المبدئ، المعبد، ،
وبشارة الإيذان
بالوقت ، والملابس
الداخلية
لأوريد بكس،
وزمزمة السفاد في
بوادي الجن ، وسمعت
تسجيلا لصرخات الهلع

من زرقاء
اليمامة .. اعتفت بادق التفاصيل...

هكذا يكشف الشاعر عن حدود معرفته ، وهكذا يتم اختراف العادى بالخارق واللا مألوف (تقارير المخبر/ أفلاطون - الملابس الداخلية / لأوريديكى . صوت الصرخات الصادرة من زرقاء اليمامة والمسجلة على الشريط الممغنط) يتم ترهين الماضى، وخلطه بعناصر تنتمى إلى الواقع المعاصر وحده (تسجيلات ، تقارير. صوت وصورة) ربما ليوهمنا بواقعية الحدث رغم غيابه.

هكذا، يبتدى الوطن المتنخل أبناءه الطالعين عن عكارة البلهارسيا وصمم الأمية ، وحيوانية الجوع.

هل كانت بلادك أم جنونك

البلاد تتماهى مع أوريديكى، الحية الرائعة، التى ضحى اورفيوس (عفيفى) بحياته من اجل نظرة واحدة: الهلاك فى الحب ، والحب فى الهلاك ، وهكذا يستحيل الوطن دمية ، ويتم تطويع أبناءه الطالعين من عكارة البلهارسيا ويتم مسخهم ، وتشويههم ، واستئناسهم ، للعمل ضد مصالحهم ورفاقهم الطالعين شانهم من عكارة البلهارسيا ، اصحاب الرؤى النافذة ، والبصائر المستكشفة والضمائر الحية المدافعة من حرية الإنسان والبشر.

* * *

خنوم الطاغية.

(خالق الخلق ، الخزاف الإلهى الذى شكل فوق دولا به تلك البيضة التى خرجت منها الكائنات جميعا) . كيف تعامل النص مع الأسطورة؟ وأى تحول جرى عليها داخل النص المطرى؟!!

إن خنوم ، يكاد يكون هو المسئول الأول عن هذه المهزلة : تناحر الكائنات ، وشكايات المضطهدين ، ووأد المناهضين والمعارضين ، والتراتبية التى إصطنعها وفقا لقوانين خلقه ، كان على البشر منذ الأزل ، الا يعرفوا السعادة أبدا . وكان على النفوس العارفة ، أن تعانى ، وتنفى ، وتؤذى فى أبدانها وتضطهد : النفرى ، ابن رشد ، بروميثيوس ، اورفيورس، وهكذا .. لماذا كان على هذه الخلائق وحدها دون غيرها أن تعانى وتنتهك؟! تلك الخلائق التى تنبض بحب البشر والتى تتكشف لها الحقائق وحدها وتتشوف المستحيل، وتعانى الوحدة والغربة والفلاكة والوجع ؟ من المسئول عن هذه المهزلة؟!

أجساد قدت من صخرة واحدة على
قالب وحيد فلا استثناء فى شىء
فمن يا ترى قدها وقدر لها؟!! خنوم الذى صاغ الخلق على دولابه ، هو المسئول الأول عن هذه المهزلة ، وهو الذى صاغ خيوطها على مغزله ، وسواها على دولابه الأبدى ، هكذا شاءت إرادة خنوم الواحد (سلطة أبدية فوقية تساوى فى شراستها وعنفها ، شراسة السلطة الأرضية وتعادلها (هل غدت هذه السلطة الأخيرة بديلا عن خنوم؟!).

كان خنوم كان يدخرها فى
فواخيره الأزلية
حرسا سرمديا لفراعنة كل الدهور
وسوى خنوم لا آلهة هناك
بواحديته المنفردة ،

وعطشه الذى لا يرتوى للدم ، ووعيه المهيمن الوحيد ، خنوم ، الإله الواحد الذى لا يقبل الشركة ، ولا يؤمن بالتعدد ، أو التفرد أو الخلاف (وجه آخر من وجوه السلطة السياسية القمعية ، بل عين هذه السلطة وذاتها) السلطة السياسية (الدولة) التى حلت محل الإله ، واغتصبت اختصاصه ، بعد أن نحته جانبا.

والمسألة تدفعنا هكذا ، للسؤال عن الإنسان ، هل قدر له ، أن يعانى ، ويتحمل البطش والشر والعنت ، الشر متأصل فيه؟! تلك مشيئة خنوم ومجده معا ، أن يخلق ، ثم يعدم ، يبنى ثم يهدم ، يبدع ثم ينقض ما أبدعه ؟ يا له من عبث!!

ها هو سؤال الملاحقة الفيزيقية والتعذيب الجسدى ، يدفعنا إلى التساؤل عن طبيعة السلطة ، وحقيقة الخلق (النص الفيزيقى يتحول إلى دال ميتافيزيقى!) .
هل المعاناة ضرورة وقدر؟!
هل هكذا شاءت إرادة الإله؟ أن يخلق على دولابه ظالمين ومظلومين ، قامعين ومقموعين، قتلة ومقتولين؟!.

فإذا كان خنوم قد تحدد باعتباره دالا على الصانع المتسلط ، القامع المرجىء ، السليط اللعين يعبث فى طينته الأبدية مراوحا بين الخلق والعدم ، الحياة والموت ، فمن يكون الخنوميون إذن؟!.. نسل خنوم من القادة والعسكريين؟ المتسلطون والمتسلط عليهم فى آن؟! القامعون والمقموعون الخلائق الشائهة ، والموجودات الضارية التى قدت من صخر؟! نفاية التاريخ والبشر؟!

ليل القراءة فى دم
التعذيب والهول
المؤبد فى بلادك
والخنوميين فى منفى
التواريخ التى أبقت دم
القتلى يبيد
ويستعاد...)

هكذا يعلق الصوت الداخلى على فلسفة الخلق . إنهم:

... أوبئة وجوع بين
وقد الرمل
فى آسيا وبين الثلج فى
البلقان..
ياربى أمان...
...
(هل كل مجدك يا خنوم
هذى الدمى الفخار
تذروها الهشاشة
فى رياح السجن
والتعذيب من جيللجيل)

هذا كل مجد خنوم ، كائنات من الفخار ، تذروها الهشاشة فى رياح السجن والتعذيب من جيل لجيل.

* * *

وينمى النص صورة الدم الذى يرتبط بصورة العنكبوت:

العنكبوت كانه ورل يدب
إليمراعى الضأن.
خيط من شعاع يقطعه
إليذصفين...
فالأطراف تنبض بالدم
القانى وتتركنقش
رقصتها الذبيحة فى
سقوفالأرض.

وله (العنكبوت) هو الآخر، شأنه شأن خنوم ، وجه كونى - خنوم يخلق الخلق على دولابه ، والعنكبوت ينسج خيوطه على نوله الأبدى.

هذا المغزل الكونى من
نذر القيامة
أم هو العصف الذى
تنحل فيه الروح
والرؤيا وتنحل البلاد.

عنكبوت خنومى ، دموى كونى، مغرم بالبناء والهدم ، الخلق والعدم،

- فى الركن كان
العنكبوت
من مغزل الداب المجنح
بالغرائز
وانتظار الصيد يبنى ثم

يهدم

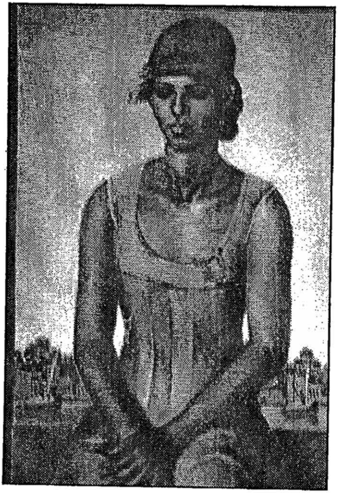
آلهة شائهة تهدم ما بنته ، وتهتك ما نسجته ، وتبدد خلقها ، وتذروه للمعاناة والألم ، هكذا استحالت العناصر الطبيعية الواقعية ، عبر فاعلية الإبداع ، إلى موجودات أخرى تكتسى بملامح خصوصية ، لا يمكن العثور عليها ، لا فى الأسطورة وحدها (خنوم الذى اكتسى من خلال الشعر وجودا آخر ليس فى عالم الأسطورة ، والعنكبوت الذى يتسم بصفات لا تتطابق مع صفات الموجود الطبيعى بالضبط) لقد أحال الوعى المعاين ، طبقا لخبرته الذاتية ، العناصر الطبيعية وحولها بعيدا عن بعدها التمثيلى . محطما لغة الإشارة والإصطلاح . لكى يكتسى التخيل ، وجودا قائما بذاته ، له خصوصيته المميزة ، التى لا يمكن أن تتطابق مع وجودها العادى خارج عالم التخيل أو النص الشعرى.

* * * *

هناك استخدامان لعالم الأسطورة أو الرموز المجلوبة من التاريخ : ١- إما الإهابة بالمعنى المشترك القار فى وعى الجماعة دون تحوير يذكر (الإحالة فى أفلاطون وابن رشد وزرقاء اليمامة وأورفيوس والنفرى) . ٢- تفكيك الأسطورة وإعادة خلقها وتركيبها وتطويعها للنص التخييلى ، بالإضافة أو التعديل أو الحذف (خنوم).

* * *

إن التعارض الرئيسى الذى تولده بنية النص، يكمن أساسا بين قيمتين محددتين: الحياة ، ونقيضها العدمى : "الموت" ، أما الآخر الخنومى السلطوى بالضرورة ، فيعمل بوصفه نقيضا عدميا يعمل ضد قوى الحياة ، ويتبدى هذا الوجه العدمى، ليس فقط فى مجموعة العلاقات التى تؤسس رؤيا النص ، وإنما أيضا فى بروز الصور الدالة على التحلل



اللوحة للفنان محمود سعيد

والعدم وهيمنتها ... ها
هي نافورة المدينة
.. تعلو وتنفسح
امتدادات
الهواجس في انتشار
رمادها في الريح

وهذا هو الماء (قوة الخلق وجالب الخصوبة والتفجر والحياة) يستحيل إلى رماد ، والمغزل الكوني "تنحل فيه" الروح، والرؤيا و"تنحل" البلاد. أما الخلق فهو "الرميم" المستعاد.

هل كل مجدك يا خنوم
هذي الدمي الفخار
تذروها الهشاشة
في رياح السجن
والتعذيب من جيل لجيل
حشدا يكسر بعضه
بعضا فلا يبقى
سوى دمن الوجود
ورهزة الغوغاء والأمم
الطلول(١١)

"تذروها" ، "الهشاشة" ، "يكسر"، "دمن"، "طلول"

عنكبوت ملهم في الركن
يبني ثم يهدم
في انتظار الصيد.
والخنوميون في قفص
التواريخ التي
أبقت دم القتلى يبيد
ويستعيد
هل يدري الخليفة أن
هذا السيف
مرتهن معه
زمنا وأزمنة عليه)
..
في الركن كان العنكبوت
في مغزل الداب المجنح
بالغرائز
وانتظار الصيد يبني ثم
يهدم

هكذا ، تتناوب الفاعليتان في وجودهما : الحياة والموت ، البناء والهدم ، الخلق والعدم.

وهكذا يكشف النص عن دائرية التاريخ . وهكذا يتوحد العنكبوت النساج ، مع الإله الخنومي الخزاف ، عبر فاعلية البناء والهدم ، وصنوها العنف والدم.

والعنكبوت كانه ورل
يدب إليمراعي الضان.

تتحد صور الدم ، الموت ، الفوضى ، والتحلل ، والظلام ، لكي يعلن النص ، عن استراتيجية المناوئة للسلطة والضغط باتجاه فضح أساليبها وتعرية آلياتها وأبنيتها ، والدعوة إلى عالم ينتفي فيه الحصار الجسدي ، والفكري ، وإلى قيم تنتمي إلى مفاهيم الحرية والسلام والعدل ، والخلق والبناء..

الله يعلم اني لا أحبكمو
ولا الومكمو الا تحبوني
لو تشربون دمي لم يرو
شاربكم
ولا دماؤكمو جمعا
ترويني)

ترى ، لمن تكتب الغلبة في نهاية الأمر: للحياة أم للموت . للبناء أم للهدم، للأخضر اليانع . أو للأسود اليابس ، للطراوة أم للجفاف ، للأمام أم للخلف(١٢)؟.

وهكذا ، يفجر النص الجمالي ، أسئلة الواقع والتاريخ والمجتمع ، عبر كيفياته المتميزة ، التي تنأى بنفسها عن أن تكون مجرد انعكاس الى ميكانيكي لشروط الواقع الذي ولده ، أو يقع في ابتذالية النصوص الخطابية المباشرة أو يخضع لشروطها.

وهكذا ، تتحول الواقعة الفيزيقية التاريخية المحددة. إلى مقولة جمالية ، يمكن دراستها طبقا لشروطها الخاصة، وقوانينها الذاتية المحايثة ، دون أن تفقد مع ذلك، قابليتها ، للإندماج في بنية كبرى مولدة ، هي بنية التاريخ والطبقة والوعي الاجتماعي ، وكل الأبنية السياسية والأخلاقية والاقتصادية التي تقع خارجها ، والتي يعد النص، في التحليل الأخير ، استجابة جمالية لشروطها وأسئلتها.

شهادات عن مطر ..

محمد عفيفي مطر.. في خيمة الستين:

حياة شعرية مغايرة

جمال القصاص

لا أظن أن شاعراً كان له التأثير الأعمق والأوسع على معظم شعراء جيلي مثلما كان للشاعر محمد عفيفي مطر، ليس لأن شعره قد ساهم بشكل قوى في بناء رؤيتنا لمفهوم الحداثة في الشعر على وجه الخصوص. وفي الفن بشكل عام فحسب، وإنما لأن نص مطر الشعرى بما فيه من تركيب وتكثيف للدلالة. وتعدد مستويات التشكيل والرؤية، وبما يحوى من غموض شفيف، نص يقف دائماً خارج سلطة النص المكرس الأحادى الثابت المعنى والدلالة .. ولعل هذه القيمة - في تصورى - هي التي تكسب هذا النص ثراءه وامتداده ومقدرته على أن يمنحنا نفسه كل يوم بشكل جديد. ففي الستينيات

والسبعينيات - التي شهدت بواكيرنا الشعرية - اتسم المشهد الشعرى المصرى - في معظمه - بتسلط المضمون الواحد، وهيمنة مجموعة من الرموز ذات الدلالة المحددة على فضاء الفعل الشعرى. كذلك اتسم التعامل مع التراث بحس انتقائى غائى خارجى، جعل منه مجرد خلفية باردة، أو حامل لأيدلوجيا وأفكار محددة .. في ذلك الوقت

قدم لنا محمد عفيفي مطر حياة شعرية مغايرة، احتشدت فيها حدوسات شتى من المعروفة الجمالية والفلسفية، وامتزجت فيها مظاهر الطبيعة والإنسان، ومشاهد الطير والحيوان والنبات بأساطير الخرافة الشعبية والوعى الإنسانى في بداهته وفطرته الأولى.

كان شعر مطر يهجس إلينا حينذاك بأن مجرد ملامستنا للأشياء لايكفى، وأن الشيء داخل القصيدة ليس موضوع نفسه، بل إنه دائم التغير والتحول بما يكتسبه من سياق آخر خاص. تنبع فعاليته من نسيج القصيدة نفسها.

لقد كان من أبرز تمايزات هذه الحياة الشعرية الجديدة التي قدمها لنا مطر، أن قصيدته تنطوى دائماً على نوع من المخاطرة

العظيمة ، وانها تخلق من تعارضات الروح والجسد حقيقة وجودها . ثم إنها فى الوقت الذى تسعى إلى صهرهما معا والتوحيد بينهما تكشف المناطق المعتمة والغامضة من ادغال النفس والمشاعر الإنسانية ، وعلى ذلك فهى لا تستسلم لقارئها ، أو تمنحه نفسها منذ القراءة الأولى ، وإنما تفجر فيه شهوة خاصة للمعرفة وتدعوه للحوار معها ، والمشاركة فى بنائها بتطهير الحواس من قشرية العادة والمألوف ، وشدها إلى براح الذاكرة والحلم.

إنها قصيدة تواجه الواقع والعالم والأشياء ككتلة صلبة خام ، وعليها وحدها أن تستنبت لذة المحو ورعشة اللغة وبداهة السؤال فى جسد هذه الكتلة المرواغ المعقد الغامض.

لقد فتح نص مطر الشعرى امامنا افاقا شعرية لم تكن معروفة لنا من قبل ، ومهد لنا ارضا لم تكن تشغلنا ، أو ربما لم نفكر فيها ، أو كنا نتحسسها بوجل واستحياء .. وأعتقد اننا افدنا كثيرا من تمثله الواسع العميق للتراث خاصة العربى الصوفى والفلسفى ، وكيفية توظيفه شعريا فى نصه الشعرى ، وبما يحفظ له روحه وخصوصيته وامتداده فى الزمان والمكان ، بعيدا عن فكرة القناع المباشرة والضيقة التى سادت فى هذه الفترة خاصة فى شعر ادونيس وعبد الصبور والبياتي وغيرهم.

ومن ثم كان لتكنيكك التقمص الفنى الذى اتخذه مطر أسلوبا ورؤية فى التعامل مع التراث أثره البالغ فى إعادة رؤيتنا للتراث ، والنظر إليه فى شموله وكليته ، وانه ليس مجرد حقب وطبقات منفردة ومنعزلة عن بعضهابعضا ، وإنما هو زمن واحد ممتد مهما تعددت أشكال الصياغة والتلقى والخبرة له من جيل إلى جيل ومن زمن إلى آخر.

تجلى هذا بشكل بارز فى ديوانه "ملامح من الوجه الأنبادوقليسى" ١٩٦٩ و"شهادة البكاء فى زمن الضحك" ١٩٧٣ ، بالإضافة إلى الكثير من القصائد المتفرقة فى معظم دواوينه.. هذا التقاطع بين أمبادوقليس الشاعر والفيلسوف اليونانى القديم والذى انتصر لقيم الديمقراطية والحرية ، ووفق بين تعارضات برمنيدس وهرقليطس بوضعه قانونا ينظم جدل الثبات والتغير والكثرة والوحدة ، وبين عمر بن الخطاب الخليفة الإسلامى الذى أرسى دعائم العدل وجعله شارة حكمه يشير على مستوى الاستعارة التراثية إلى مبدأ التكافؤ بين الأضداد ، وهو المبدأ نفسه الذى يكاد يشكل جوهر فكر مطر الفلسفى ، ومحور بصيرته الشعرية ورؤيته للعالم .. فالوعى الشعرى لديه يتميز دائما بالعمق والنفاذ . وهو باختياره القصدى هاتين الشخصيتين محورا لفعله الشعرى فى الديوانين، إنما يبحث عن اتساع خاص للحلم ، اتساع تتخلص فيه الذات من عالمها الراهن الضيق الصغير ، لتؤسس فضاءها الحر فى الزمان والمكان ، وفى الوقت نفسه تفتح الماضى على الحاضر والمستقبل ، فى جدلية زمنية انطولوجية ترى الوجود فى حراكه وفورانه الداخلى بعيدا عن هشاشة ما يومض على السطح.

فى هذه الرؤية المرهونة

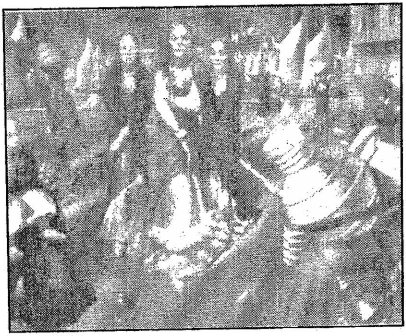
بيقظة الوجدان وعمق التأمل يبدو السعي إلى امتلاك الحقيقة مرادفا لتجذر الوعي بالتاريخ ، وتبدو فكرة التقمص وكأنها نص الذات الموازي لتأويل الحقيقة الدائمة الانفلات والروغان.

وعلى ضوء هذا نستطيع أن نفسر أو نفهم مبدأ "وحدة الوجود" الذي يطل بقوة من نوافذ مطر الشعرية والفلسفية ، وولعه بابن عربي وأفلوطين والنفري والسهروردي والحلاج ، ونستطيع أن نفهم كذلك هذه التركيبة الفلسفية التي تجمع بين هيجل وماركس ، وسارتر ، واسبينوزا ، في نسق فكري وفني دائم القلق والتوتر ، لقد كان لهذه التركيبة الصعبة اليد الطولى - إن لم تكن السيادة - في تشكيل مدار رؤية مطر الشعرية للواقع والعالم حتى نهاية السبعينيات.

فالقصيدة لدى مطر تظل هي مركز الوجود ومحور حركته . وتبلغ ذروتها الدرامية والجمالية حين تهيمن الذات على العناصر والأشياء والتراث ، وتصبح في موضع "أعلى" منها جميعا، وهي في هذا كله مسكونة دائما بهاجس الخلق ، وجدل الظاهر والباطن ، والكشف والتكشف ، ولا ينفصل عن هذا ظاهرة المراكمة على مستوى الدلالة والصورة الشعرية كذلك التجريد اللغوي والبناء الرمزي للحروف والأصوات .. هذه العناصر البارزة في قصيدة مطر ، والتي تبدو في حركة استيلاد مستمرة ، وفي الوقت نفسه تتبدل وتتغير ماهياتها وتصل إلى لحظة ثباتها واستقرارها في اللحظة نفسها التي تصل فيها إلى المركز ، لتبدأ من جديد دورة ميلاد أخرى ، تتلبس دائما شكل سؤال مفتوح على البدايات والنهايات ، وحين تشتبك مع الآخر لا تسعى إلى تأويل الذات وإلقاء الضوء عليها أو التماهي في الآخر نفسه ، وإنما تفترض - بداهة - شمولية المعرفة وانكشاف نقطة البداية . ومن ثم فحضور الآخر في نص مطر لايتمثل كتظليل للذات أو كنقطة غامضة في داخلها ، بل هو سعي حثيث لاكتشاف مناطق أخرى جديدة . مستعصية على الفهم والإدراك والاستيعاب في الذات أولا وفي الآخر والعالم والأشياء ثانيا.

ولا أظن أن هذه التركيبة تشي بتوفيقية ما ، أو بالتطابق الميكانيكي الجامد بينها وبين نص مطر الشعري، وإنما هي تعكس محطات سيكولوجية وفينومينولوجية تعيننا على فهم صورة الشاعر وطبيعته الداخلية .. أحلامه وهواجسه ، أزمنته ووقائعه ، أمكنته وطفولته والتي لم تزل تومض وتنز في مسام قصيدته حتى الآن .. وفي تصوري أن هذه العناصر من الصعب سبر أغوارها ، وتأويلها نقديا ببساطة ، لأنها تسير في اتجاه معاكس ضد التأويل النقدي المسطح ، وضد الواقع الحياتي المباشر ، ثم إنها - وهذا هو الأهم - في قصيدة مطر تذهب أبعد من كونها مجرد محطات.

وفي تصوري أيضا أن محمد عفيفي مطر، وهو يخطو خطواته الشابة الواثقة في الأرض الجديدة "ما بعد الستين" لاتزال تعلق في نفسه أطياف من هذه التركيبة الفلسفية المتناقضة والمتضادة ، على الرغم من أنه ربما اكتشف أن



اللوحة للفنان محمود سعيد

محاولة التصالح بينها لن تفضى إلى أى نوع من الألفة والحميمية ، خاصة أن جملة المتغيرات السياسية والاجتماعية والثقافية التى اجتاحت عالمنا فى السنوات الأخيرة قد هزت - بعنف - هذه الصورة "الخرافة" وخلخلت أركان الثبات والتغير فيها.

ومن ثم لم يكن أمام مطر إلا أن يجد ضالته فى تراثه العربى ، الإسلامى على وجه المخصوص ، فراح يفتش فى مرآة الأسلاف عن طفولة أخرى ، تلملم تشتته وتمزقه ، وتصون حلمه قبل أن ينزلق فى هاوية خرافة أخرى.

لقد كان حلم مطر دائما أن يكون شاعر القرية والجماعة البشرية ، الذى يهز كيانها الإنسانى جسدا وروحا معا ، ويفرفط فيه عناقيد الغضب والسؤال ، واعتقد أنه اقترب كثيرا - وباقتدار - من هذا الحلم فى دواوينه الأولى خاصة ديوانيه "يتحدث الطمى" و "الجوع والقمر" ، لكن سرعان ما تناثر هذا الحلم وتوزع فى جسوم دواوينه الأخرى وأصبح مجرد رذاذ خفيف يومض فى حنايا القصائد التى تصدرت مشهدها هموم سياسية واجتماعية وفكرية أكثر كثافة وتعقيدا.

وعلى الرغم من أننى أنظر إلى تجربة مطر الشعرية كنص واحد ممتد ومتنوع ومتجدد ، وعلى عكس شعراء كثيرين لا تستلفتنى فى تجربتهم الشعرية - برغم بريقها وضجيجها - سوى بضع قصائد محدودة ، إلا أننى أظل مشدودا إلى هذا الحلم - حلم شاعر القرية - استقى منه ينابيع الدهشة وأتعلم كيف تخلق طفولة اللغة والأشياء فى القصيدة.

والآن .. وإزاء ما يسود عالمنا من بلبلة واضطراب وزعزعة للثوابت والبديهيات ، وفى هذا الواقع الذى انسلخ عن كينونته ، أو انسلخت هى عنه وأصبح فيه التفريق بين الزوج وزوجه حقا مباحا للسفلة والغوغاء .

هل تشكل العودة إلى الماضى نوعا من الصعود إلى حياة أخرى، تطغى على هذه الحياة ، وتقهر السأم والصمم والخواء الذى يعشش فيها.

أظن أن الإجابة - "نعم" سوف تستثير فينا ، أو فى - على الأقل - إحساسا ما بأننا لم نعد نملك سوى ذاكرة صامتة.

عفيفى مطر على بوابة الستين: أنا الشحاذ المتسول فى أروقة الكلام النبيل

حوار: محمد حربى

تجربة السجن لم تكن جملة اعتراضية فى مسيرتى الشعرية وأرى الوطن سجنا يعتصر بضيقه الضلوع.
قصيدة النثر وآخر موجات الحداثة تواكبت وتشخص تجليها ضمن سياقات الهدم.
لم يلتفت أحد إلى خطورة تجربة جعل الشكل مضمونا ومعنى فى ديوانى «فاصلة إيقاعات النمل» و«...احتفالية المومياء المتوحشة».
أرفض تقسيم الأجيال عشائريا ومصطلح قتل الأب مصطلح بذئ وبعض شعراء السبعينيات لم يرتفع لمستوى التنظير الذى اعلنوا الالتزام به.

أسأل عقلاء قصيدة النثر: ما الثمن المقابل لاسقاط الموسيقى؟

الشعر العربى وطن ثقافى واحد لكل الشعراء لا يتميز فيه قطر عن قطر لأسباب عرقية أو عنصرية.

ودخل معه السجن ثلاثة أشياء: مصحف وفلسفة لا تتوقف عن التساؤل والرفض وقرية بموروثها الخرافى فجاءته القصيدة تسعى (ليس على استحياء) وراودته التى هو فى شعرها عن نفسه فانكتب نصا يفضح الادعاء «اللزج» بالغموض والصعوبة.
ماذا يفعل «عفيفى مطر؟»

عندما يفاجئه الصحو المباغت على «ستين من العمر» ولت؟

هل يفتح الزنزانة على زمنين ومكانين أم يستسلم للحرس.؟
- يرفع الآن قراءة صلاة «والنمل» إيقاع الرب فى مصحف الكون وفاصلة على حافة النهر وهو لا يزال يلبس الأقنعة؟

- يجمع «الأنباد وقليس وابن عربى والنفرى ولوركا وعمر بن الخطاب لعرس نورانى قبل أن يهبط مدائن الموت الحى ويمسك بأرجوحة للقتل - جميزة للبكاء - قطار الثامنة - قبور الجوع فى ليل القرى - بعض الذرة - كفر الشيخ والرملة ثم يعتلى عرشا من ترانيم العزاء والشاعر الشعبى يبكى ثم «ينسطل» يعتلى عرشاً فتبتدئ المراثى والحكايا والطقوس المرهقة للقصيدة وهى تفك القيد عن معصم الشاعر فى السجن. وخرج معه من السجن دواوين وتجربة ليس تنسى تفاصيلها المؤلمة فى «احتفالية المومياء المتوحشة» التى تبنى إيقاعاً منتظماً فى وجه الذين يهدمون بانتظام.

* ماذا يفعل عفيفى مطر عندما يدلف لصلاة العتمة هل يستسلم للعرس أم للقصيدة أم يدخل بوابة الحوار الحى حول تجربة العمر الذى ولى ولم يضع» والشعر الذى «هل» من جدار السجن.

عفيفى فضل المقاومة بالحوار.

■ ستون عاماً من العمر ولك كيف تقرأ لوحتها فى جدل الشعر والحياة؟

لى عند كل وقفة من عشريات السنين وعقود العمر إطلالة مراجعة وقلق محاسبة وتمحيص أسئلة، ولى أيضا شهقة فزع ودمعة أسى وصرخة غضب كظيمة، وأنا ممن يخضعون للدورات العشرية فى تراتب وتوالى نوبات الحيوية والخصوبة والصحة والمرض والجدب والفيض ، تماما كالدورة السباعية للنهر أو رباعية الفصول. إننا نحن أبناء القرى، الفقراء الخاضعين لأعتى قوانين الانتخاب الطبيعى، نفيق ونصحو فجأة وقد بلغنا سن الثلاثين، بالكاد نملك مصدر الرزق البخيل واللقمة الفقيرة الصعبة، ممتلئين بالإحساس العميق بعدم الجدارة والاستحقاق ، وبالكرامة المهانة فى وطن مهزوم مهان وفى قلب جماعة مذعورة مستذلة مغيبة ووسط عجيج من تلفيقات الكذب والنفاق وعبادة أوثان البشر والأفكار والممارسات والخيبة الدامية، فى القراءة والتعلم والثقافة نحن ريشة فى مهب الصدفة وتوفيقات الحظوظ، وفى احتدامات الموهبة وغليانات الطاقة المتفجرة فى العقل والقلب نحن جموع عناد وأمل ، وانكسار تحققات وإخفاقات، وتخبط غضب ونزوع استشهاد وطمأنينة حلم وحكمة، يحيط بكل ذلك سور شامخ من مفاهيم مختلطة النسيج: أنا الملك وعرشى صرخة المظلومين الجائعين الأميين الذين يسامون الحيف والخسف وسحق الكرامة والآدمية، وأنا إمكانية الشهادة وكل شبر من الأرض يستصرخ دمى، وأنا الحارس الموكول به السهر المنتبه والمرابطة الواثقة أمام أبواب الثغور وامتداد الحدود، وأنا الشحاذ المتسول المتجول فى أروقة الكلام النبيل، وأنا المسئول عن امتحان معدنى وطينتى فى نار المحاولة الدائبة لتحقيق وحدة الظاهر والباطن والكلمة والسلوك والضمير والعقل فى شخصية واحدة موحدة، مهما تكن الأخطاء والاخفاقات وطبائع الإنسان الخطاء الضعيف المجبول من أخلاط الخير والشر فإذا نظرت إلى جدل هذه الحياة فى سن الستين ، فإننى لا أرى إلا

الامتداد الجوهري للأسس والينابيع وإن كان قد وهن العظم مني واشتعل الرأس شيبا وانطفأت جمرة هنا أو جمرة هناك. وليس ادعاء أن أقول أن حيوية نفسي وقوة روحي وقلبي واشتهائي للتعلم والتلمذة الدائمة ما تزال مشتعلة ومرحة ومشاكسة وفيها من صفاء «المحيلة» ما كان في سن العشرين.

■ وماذا عن جدل الشعر وطين الأرض في القرية؟

* أما جدل الشعر، فقد كان دائما، ولا أظنه سيتغير، جدلا منسوجا من جدل العمر، الأسس والينابيع الفكرية والروحية والغايات الموقفية وعالم المعنى والمضامين ومغامرات التشكيل الجمالية، تكاد كلها تكون معزوفة واحدة، يتعاورها ما يلحق المعزوفة البشرية من أخطاء اللحن ونشاز الأداء حسبما تسعف الطاقة ويعين الجهد.

إن من خصائص المثقفين الفلاحين الفقراء، كاهلهم، أن ينضجوا ببطء شديد وأن يكون تراكم العلامات الفارقة تراكما غير محسوس وغير مفاجئ، هم يماثلون زمن القرية وطقوس انتظاراتها المتراخية للمواسم والكائنات، وهم يبداون دائما من موطئ القدم لا من الأفق، ومن المعطيات المباشرة.. على ضيقها ومحدوديتها وبساطتها الغنائية - لا من التراكم المسبق أو المنجز المتحقق، وانظر لشاعر ريفي فقير لم يدخل السينما إلا في الخامسة عشرة، ولم يعرف الفن التشكيلي إلا في درس تاريخ النهضة في السابعة عشرة، وقرأ المسرح اليوناني حتى كاد يحفظه ولكنه لم يشهد عرضا مسرحيا إلا في الخامسة والعشرين ولم يدخل الأوبرا ويشهد البالية إلا بعد الثلاثين.. إلخ وحينما تقارن ذلك بما يحدث لشاعر آخر، ينتقل من بيئته الريفية الأولى في عمر صغير، فينخرط منذ البدء في صخب الحياة السياسية والممارسات الحزبية والجماعات الأدبية والفنية، ويمتلئ بطموحات وأهواء وأساليب منقطعة عن معطياته الأولى.

وإذا كان لكل شئ جانبه المفيد والمؤذي معا، فسوف تلحظ كيف انتفت وضاعت من ملامح الشعر وعوالمه المعنوية والتشكيلية والجمالية الآثار الفذة والإعلاءات الرفيعة لمعطيات الحياة الحقيقية المباشرة في البيئات والأجواء والاشتباكات الاجتماعية في مصر، واسأل النقد: كيف انطمست المشاهد المهيبة لمعابد الصعيد ومآذنه ونباتاته وحيوانه وطيره وجباله وصحاريه وبدوه وحضره وطقوس طعامه وشرابه وحياته وموته في شعر شعراء الصعيد، وكيف انطمست وغابت ملامح البحر والصيد والأسماك وطعم الملح وتقاليد أخويات العمل في أهوال الموج والأنواء، وكيف انطمست وغابت منصر كلها من لوحة الشعر الا قليلا هنا أو هناك!! كان كل ذلك لانقطاع جدل الشعر والحياة في مسيرة الشعراء، واكتفوا بجدل المكتوب والمقروء والسقوف المعتمدة للنصوص والسرقة البشعة لحياة الشعراء تحت سطوة البعد الأحادي للتوجهات الحزبية والسياسية والاغتصاب الأيديولوجي وغوغائية النقد وانعدام التفلسف.

■ : ولكنك أيضاً وقعت تحت سطوة ما ترفضه هنا؟

*لست أنكر أنني- مثل غيري- قد لحق بي من كل ذلك أذى كبير، أعاقني وشتت رؤيتي وخطاي وأفسد عليّ التراكم البطيء والنمو والنضج المتمهلين لكنني كنت أعيد النظر وأحاول استرداد ودفع مسيرتي في الوجهة التي تنتمي إلى موقفي الشخصي وبداهتي الحرة ونقب السقوف الكابوسية التي جعلت الزمن في مصر حجرا سرمديا لا يتفتت ولا يسيل.

من هذه المنظومات، ومن هذا الجدل الحي، حاولت أن أكون ما أريد وأرضى، ويمكن أن يقرأ شعري تحت هذا الضوء، ويمكن أن تقرأ حياتي في ظل هذا الشعر.. ولست نادما على شيء، لأنني - ببساطة- لم أكن طامعا في شيء، ولا محتاجا لأحد، ولا داخلا تحت سطوة سلطان سوى سلطان ضميري وعقلي، وشعري شاهد عدل على ما أقول.

■ كانت تجربة السجن علامة فارقة في مشوارك الشعري هل تراها جملة اعتراضية لمعمار الشعر ستزول وتعود لسيرتك الأولى من الغموض والتجربة التي تتكئ على موروث القرية والتصوف؟

* لم تكن تجربة السجن والتعذيب جملة إعتراضية في مسيرتي أو مسيرة أي مثقف في مصر أو الوطن العربي أو العالم الإسلامي، فهذه الرقعة الجغرافية - التاريخية تنسحب وتتقلص ذليلة مهانة إلى زنزانة من تجليات السجن والتعذيب سنة بعد سنة، منذ مجزرة "بلاط الشهداء" في بواتييه حتى مجازر الجلادين في "لاظوغلي" وكل لاظوغلي مماثل. لست أدري كيف أتخلص أو أنسى فزع الرعب القاتل في كل صفحة من صفحات تاريخ هذه الرقعة الجغرافية التاريخية وأنا أشهد قعقعة السلاح وفيض الدم وتآكل الأرض، والإرادات والأرواح والعقول، وهل يجد المرء - منذ القرن الثاني عشر - عقداً واحداً من السنوات لم تسقط فيه "مدينة أو تقتطع مملكة أو تنهب أو تجفف ينابيع ثروة أو تندلع حرب أهلية أو تنعقد شباك الطغيان والخيانة والتآمر والاستسلام حتى أصبحت جلودنا وأنفاسنا أشد تعينات وتجليات السجن والتعذيب بينما جماهير الأمة بالملايين يساقون سوق الأغنام تحت الرايات والحقب والكلام الأجوف والفعل الدنيء سنة بعد سنة ومنذ ألف من الأعوام على الأقل.

منذ قديم وأنا أرى الوطن سجناً يعتصر بضيقه الضلوع، وأحس التعذيب خبزاً يوميا ضاعت في طعمه ملامح الجلادين والضحايا.

وهذه التجربة العامة، غير الشخصية، في مكابدة السجن والتعذيب كان لها الصدى القوي والحضور الدائم في شعري منذ البدايات، ولكن التجربة الشخصية غير المجردة، تجربة الجسد الجريح والروح المهانة والكرامة المنتهكة، وهي إحدى تجليات تجربة إهدار الكرامة الوطنية والقومية، قد وضعت على كاهلي مسئولية شرف وأمانة أن أصبها في ديوان يتوخى قدراً كبيراً من الوقائعية والواقعية المباشرة والسرد التفصيلي، لأتمكن من الرسم الأمين لملمح واحد من ملامح هذا العهد الذي سال فيه من الدم وأزهقت فيه من الأرواح وأهدرت فيه من مقدرات الوطن ما لم يحدث في أي عهد من

العهود، وساد فيه من الكذب والنفاق والفساد وتفكيك كيان الأمة ما لم يكن له مثيل في أي عصر من العصور.. وكله.. بالديمقراطية والتعددية ومجالس التمثيل الشعبي.. الخ.

وسؤالك يحمل مفهوما احاول نقضه وهدمه في نقد الشعر، فكل ديوان تجربة حياة وتعبير، تستمد خصائصه الشكلية والجمالية ومستوياته اللغوية ومناهجه التصويرية والمجازية من كلية الديوان وعالم معناه، أي أنه لا يجوز هذا الفصل بين الشكل والمضمون، بل هما وما يشكلان معطى واحدا، ولست أدري كيف سيكون معمار ديوان تكون له فضاءات أخرى، وهذا الديوان الذي تسألني عنه فياض بالاتكاء على موروث القرية وموروث التصوف، ووجود هذه المواريث ليس قيمة أو معطى مسبقا، بل هي وإن أعلنت حضورها في أي ديوان يصيبها التحول وإعادة الخلق في نسيج دلالي تحكمه تجربة الديوان ككل.

■ برزت في ديوانيك "فاصلة ايقاعات النمل" و"احتفالية المومياء المتوحشة" سطوة الإيقاع الصاخب لحد القافية والتي ربما تتعارض مع هندسة مشروعك الشعري فلماذا يظهر الإيقاع بهذا الشكل اللافت للنظر وهل يعد هذا امتداداً للتجربة الموسيقية التي بدأتها في قصيدة "تعاشيق"؟

× كان السياق الزمني والفكري والفني لكتابة ديواني: "فاصلة إيقاعات النمل، واحتفاليات المومياء المتوحشة" سياقا واحدا وإن اختلفت التجربتان فيهما، تجربة هدم أمة وإحكام قيودها ودفعها إلى حدود الانقراض، وتجربة تهديم شاعر بالسجن والتعذيب ودفعه إلى حدود الإرهاب والانتقام الثاري، ولو علموا فئ خيرا أو أملا لزادوا من الجرعة لألتقط أول رشاش وأهرع إلى حقول القصب ومسالك المطاريد، حتى يظل زمن الوطن متحجرا بين أقواس الخطة المحكمة: تعذيب فإرهاب فقوانين طوارئ فبقاء أبدي للحزب والحكام في إطار حرب أهلية محدودة منظمة يتم تزويدها بالكوادر والكوادر المضادة بنظام بديع لا ينقطع ولا يتوقف.

إزاء عمليتي الهدم هاتين، وأنا - كما قلت - ملك الفقراء الجالس على عرش أبائي المنعمين بالجوع والأمية والفقر وفزع الرعب، وأنا الحارس على الرباطات والأسيجة - بلا أجر "والله العظيم"، وأنا الشحاذ المتجول في أروقة الكلام النبيل، فأنا في كل الأحوال مسئول عن بوابة الشكل والمعمار، أقيمها في وجه الهدم المزدوج فأقيم معنى الإشارة والمقاومة والأمل.

وإذا كان الهدم يتجلى في كل شئ، فإن على البناء والمقاومة أن يتجليا.. وإن كانت قصيدة النثر وآخر موجات الحداثة قد تواكبت وتشخص تجليها ضمن سياقات الهدم، فعلى شكل الحراسة والمرابطة والحفاظ على مقاليد مسئوليتي الملكية أن يجعل من لحظة الهدم وطقوسها وفعاليتها جزءا جوهريا من لحظة البناء والمقاومة، ويدهشني أن أحدا ممن كتبوا عن الديوانين لم يلتفت إلى خطورة تجربة جعل الشكل مضمونا ومعنى.

اللوحة للفنان راغب عياد

■ كيف ذلك ؟

* لقد امتلك العربي أول حس بالذات وبالنظام وبالمعنى فى العالم يوم امتلك القدرة على بناء شكل القصيدة وإرهاصات الرجز وتخزين الموروث فى خزائن التفاعيل والأعاريض والأبحر وتكديس خبرة الأجيال وتجربتها فى ذاكرة المنشدين والمبدعين، وعلى هذا المخزون أقيمت أبنية العلم باللغة والأنساب والتاريخ والتقاليد والأراف والفصائل، وانفتح باب العلم واسعاً للنقد وعلم الجمال ومناهج التأويل والجدل. وفى الديوانين شاعر لاينس أنه شاعر جماعة، يستصفى عدداً من إمكانات الشكل الشعرى، ففى فاصلة إيقاعات النمل، مثلاً، لا وجود لإمكانية فى الشكل الشعرى، ومعمار القصيدة إلا اختبرتها، النثر المجدول بالإيقاع، قصيدة التفعيلة، قصيدة البحر المركب، البحر المركب بمنهج التفعيلة الحرة والمدورة، ولغة تستمد نسغها وروحها من البدايات الأولى حتى نهايات اللحظة الراهنة، ومواجهة صخب الحاضر بإيقاعات انهياره، بصخب البدايات بإيقاعات الفرح باكتشاف الذات وممارسة الخلق والإبداع، وكل ذلك من صميم هندسة مشروعى الشعرى شكلاً ومضموناً، أى أنها تجربة موسيقية تخلق معناها ومضمونها.

■ فى ديوان "أنت واحدها وهى أعضاؤك انتثرت" وما بعده ظهرت المرجعية القرآنية بشكل مكثف على مستوى الصورة والبنية الشكلية فاختفى النسق المشتت

للقصيدة وظهر السرد لماذا الاتكاء على النص القرآني لدرجة التناص الحاد فيما اختفت مرجعيات كانت موجودة في الدواوين السابقة (التراث اليوناني- التصوف)؟

في الحقيقة لم تختف أية مرجعية من مرجعياتي ولا يمكن لها أن تختفي حتى لو حاولت ذلك، المسألة أن الحركة الدائمة بين طبقات ذاكرتي ودرجات انفعالي وانشغالات رؤيتي هي التي تقوم بهذا الفعل الدءوب الذي لا يهدأ كلما حاصرتني حالة أو تجربة أو مشروع ديوان، وطبيعة الحالة أو التجربة هي التي تقوم بحرث هذه الطبقات وإظهار مكنوناتها وتفرض عليها شروطها وأشكالها، ومع وجود جميع هذه المرجعيات، إذ هي جوهر حياتي العقلية والروحية، فإن طبقة من الطبقات تغلب وتتغلب وينفسح أمامها إمكان البوح والتجلي العلني والحضور الصائت في نسيج العمل، فالتجربة إذن هي التي تحكم وتختار وتستصفي، ألا تنضجتجربة التصوف من آنية القرآن؟ وهل يمكن أن تقرأ ابن عربي أو النفري أو التصوف الفارسي إلا ومرجعية القرآن والتراث العربي واليوناني داخلة في نسيج "المواقف" والفتوحات الملكية وفصوص الحكم، وهل القرآن غائب عن مرجعية الفارابي وابن سينا وابن رشد والحكمة الإشراقية، المسألة في خصوصية التجربة وعمق الغوص ومدى اتساع طبقات الذاكرة في كل تجربة. والقرآن، كتاب العربية الأكبر وينبوعها الخالد، ليس مرجعية فنية فحسب، بل هو المرجعية الكبرى والرباط الأقوى بين مليار من البشر، أصل العقيدة وجسر الأخوة ورابطة الوجود المعنوي بين ثقافات وقوميات وألسنة لا تحصى، وهو أعجب كتاب لا تنقضي مائدته ولا تستنفد ولا تتوقف عطاياه، أرأيت في الدنيا أمة أنشأها كتاب وجعل البشرية كلها مددا لها لا يغيض، فهي وجود مطلق، ووهبها مطلق اللغة، وبغيره هل كان ممكنا أن يظل عرب أو تبقى عروبة أو تنشأ حضارة تربط بين فرد أمي في أحراش إفريقيا وبين شاعر عبقري متفلسف كإقبال أو فيلسوف متكلم شارح كابن رشد، إن طبيعة التجربة الشعرية واتساع مدى الرابطة بين عالمها وبين أهلها المفترضين، تشترط اتساع الجسر، ولا جسر أوسع وأعمق في ربط الشاعر - في تجربة كهذه - من جسر القرآن ورهافة وإعجاز رابطته الخالدة.

■ طفحت الايديولوجيا على الفن بشكل لافت للنظر في "فاصلة إيقاعات النمل والاحتفالية" لماذا سيطرت الايديولوجيا وهل تعد هذه عودة للدواوين الأولى ذات الصوت السياسي الزاعق (كتاب الأرض والدم) مثلا؟

لست أرى ما ترى، ولعلي أشير - بعدما قدمت - إلى أن كم الإبداع الفني وتجريب الأشكال الموسيقية والأدوات الممكنة فيها يقطع بتحول صعب للشكل إلى أداء معنوي روحي واسع ويحتاج إلى تأمل عميق وبالأخص في ديوان "فاصلة إيقاعات النمل" ولاحظ أن "الفاصلة" مصطلح شكلي يتعلق بنهايات آيات القرآن، وقد أصبح من عادة النقاد أن

يهرولوا إلى إطلاق مصطلحات وصفية تلخص وتصنف بسرعة مريحة، فإن ظهر الجانب المضموني المباشر سارعوا بإطلاق مصطلحات الايديولوجيا والمباشرة والوقوع في أسر السياسة، وأسألك بدوري، ما الايديولوجيا في ديوان مشغول بقضايا ومعاني الهدم والانقراض والبناء والمقاومة على مستويات حضارية وثقافية وعلى مستوى الماضي والحاضر، والأعراق والعقائد، إنني لم أقدم لائحة بما يجب أن يكون، ولم أقدم مقولات للتفسير والتحديد، بل كنت أصور وأهدم وأبني وأمارس آخر ما بقي لدى العربي المعاصر من تأمل في وجودية الخلق وممارسة الابداع في نطاق اللغة، وعلى أي حال، إن مصطلح الايديولوجية ليس باعثا على الخجل أو الاحساس بالعار، فلو كانت عندي أيديولوجيا جاهزة جامدة مكتملة لما توانيت لحظة عن الكتابة فيها وعنها، دون أن أخشى هذا الاتهام، لأن ذلك معناه الوقوع تحت سطوة مفاهيم وسقوف وكوابيس، معظمها كاذب ومدع ومليء بالأغاليط وإذا كانت الايديولوجيا رؤية للعالم أو خلاصات نظرية أو وجهة نظر وهمية، فمرحبا بكل ذلك إن وجد، وأنا لا أدعي أنني أكتب شعرا خالصا أو شعرا لا جذور له أو أخطو خطوة غير موصولة بغيري، كما يفعل الآخرون.

■ بدأت دواوينك تظهر في مصر ومع ذلك لا يزال النقاد على احجامهم من الاقتراب من الدواوين لاسيما الأخيرة فما هي الأسباب التي تمنع النقاد الاقتراب من شعرك حتى الآن؟

* للنقاد أسبابهم التي لا أعلمها، وإن كنت أحاول تبسيط الموقف في أن النقاد - في الأغلب - يبحثون عن "الرائحة" من قضايا وظواهر، والرواج هنا قد يعني المصلحة أو سهولة التوزيع أو تفضيلات الصحف والمجلات للأسماء التي لا تشكل عبئا أو محظورا وقد أقول أحيانا أن النقاد يفضلون الطرق المطروقة والكتابة في المكتوب ومضغ ما سبق مضغه، وهم يخافون المغامرة أو يخجلون من توقعهم لفضيحة عدم الفهم أو عدم الإلمام بطبقات النص، وبعضهم يخيفه وهم سخيف لا حقيقة له وهو أنني شاعر مثقف وصعب وهي تهمة كاذبة لا أحب لهم أن يصدقوها، وقد انكشفت لي منذ فترة وجيزة نزعة في غاية الغرابة عند عدد من النقاد والدارسين، وهي أنهم قبليون عشائريون متعصبون للصعيد وشعراء الصعيد، باعتبارهم شعراء شعبهم المختار، أدهشتني هذه النزعة، وأنا في سبيل طلب الحصول على الجنسية وتقديم مستند بشجرة العائلة، وهناك نقاد آخرون، بعضهم أصدقائي منذ أربعين عاما لم يذكروا اسمي أو شعري مرة واحدة في كتاباتهم باعتباري قوميا اسلاميا رجعيا غامضا منتميا للنخبة المنعزلة الخائنة العميلة المتآمرة.. الخ. ثم إنني رجل بلا نفوذ فلا وجود لي في مجلة أو صحيفة، ولا عمود لي هنا أو هناك، وحتى التليفزيون لم يعكره وجهي بإطلالة واحدة، بل قد يبدو أحيانا أنني "الحيطة الواطية" يستطيع أن يتطاول علي بأفحش السباب العلني المكتوب وغير المكتوب صغار وكبار من سفلة

البشر وحثالات المتكسبين الأرزقية.

هذا بشكل عام، أما بشكل خاص وأعمق، فإن عددا كبيرا من النقاد الجادين والدارسين المتميزين، قد تناولوا الدواوين والقصائد بالنقد والتحليل والدراسة، عبر مناهج النقد الحديثة من واقعية اشتراكية أو بنيوية أو أسلوبية، أذكر منهم، بكل اعتزاز وتقدير: فريال غزول، محمود أمين العالم، صبري حافظ، محمد عبد المطلب، غالي شكري، شاكر عبد الحميد، صلاح فضل، محمد حافظ دياب، حاتم الصقر، شكري عياد، جابر عصفور، حامد أبو أحمد، رمضان بسطاويسي، لطفي عبد البديع، وآخرين كثيرين لا أتذكرهم الآن، كما أن هناك اهتماما جامعيا في دراسات الماجستير والدكتوراه.

■ يعتبرك الكثيرون الأب الروحي لجيل السبعينيات بينما يرى كثيرون أن هذا الجيل «أدونيسي» الأبوة كيف ترى علاقتك بهذا الجيل وكيف تقرأ قصيدته وهل تمثل إضافة لمسيرة الشعر المصري؟

- لقد سئمت، وسئمت الحياة الثقافية هذه المماحكات الفجة والثرثرات النيئة حول تقسيم الأجيال وتصنيفات الإبداع العشرية غير الصحيحة وغير الثقافية، وكرهت ذلك المصطلح البذئ الذي نقل من مجالات علم النفس الباثولوجي التحليلي إلى مجالات الحركة الثقافية، مصطلح «قتل الأب»، وكان قصاع الفت وخزائن الغنائم على وشك التوارث والتقسيم وتحديد الأنصبة، وكان كل جيل «بالمعنى المطروح» قد حرم من يليه حق الميراث وفرصة التحقق ولقمة الخبز وزهو الشهرة والذيوع.

إن التقسيمات الصحيحة والتصنيفات الأدبية والثقافية والإبداعية لا يمكن إجراؤها إلا على أسس فكرية وفنية وإبداعية، كأن تكون مدارس أو مذاهب أو تيارات أوظواهر.

لقد تعبت من هذه النقاشات القبلية والعشائرية، وأرى أن الحياة الثقافية والإبداعية تزداد فقرا وبشاعة وغوغائية كلما ترسخت وتجذرت هذه التقسيمات العصابية.

ومن بين هذه العكارات تلك العادة المقيتة في توثين تجربة شاعر وإعلان الهيمنة المطلقة لزعيم ما من الزعماء الإبداعيين مهما يكن من قيمة أو إنجاز أو سطوة لهذا الزعيم أو ذاك.

ولست أدعي أبوة أحد، والنقد وحده هو المنوط به تقديم الدراسات التشريحية التي تبين ملامح الآباء في الأبناء، ودلالات انتقال الملامح وتكوين السلالات الفكرية والفنية والإبداعية وأسباب وعلل الاستجابات المختلفة والمتناقضة.

وكثيرا ما أتصور أن الشعراء في عصر ومرحلة ومعطيات بعينها يشكلون أوركسترا يقدم معزوفة واحدة تتوحد فيها تنويعات آلات العزف وتنويعات الأنغام.

ومن طبيعة الأمور أن يعجب شاعر بآخر وأن يتأثر به أو يتابعه لبعض الخطوات، وأرى أن الدراسات التفصيلية المعمقة مازالت غائبة وسط هذا الضجيج الغوغائي والعصابي.

وقد قامت تلك الكوكبة التي يسمونها «شعراء

السبعينيات» بتقديم مايعد تواصلا في حركة الشعر مع التركيز على التجريب في عناصر القصيدة من حيث الشكل ومن حيث تعميق الاهتمام بقضايا الفرد والموقف الشخصي في تحديد الانتماءات ، كما قدموا صورة وظاهرة من ظواهر التمرد وطرح الأسئلة حول العلاقة بين ما هو عام وما هو خاص، وحول ضرورة البدء من نقاط الخلاف لا من أرضية المشترك، بعضهم حقق بعض النجاحات وبعضهم لم يستطع أن يكون على مستوى التفكير النظرى والقضايا الجمالية التى أعلنوا «نثرا» الالتزام بها، وكل ذلك يؤكد الحيوية والاندفاع في نهر الشعر في مصر، ولكنني أزعم أنه لا وجود لعلاقات فارقة شديدة التميز والاستقلالية يمكن أن يؤرخ بها لتحديد بداية أو نهاية جيل أو مدرسة شعرية أو قطيعة كاملة في مسار حركة الشعر، والإضافات في الشعر لا تحدث تراكما تحويليا جبارا كما يحدث في الحياة الاجتماعية أو الاقتصادية أو السياسية، بل المسألة لا تعدو أن تكون نفى الركود وتعميق الرؤية وتوسيع الأفق.

اللوحة للفنان راغب عياد

■ قصيدة النثر ظهرت في مصر بشكل كبير في الآونة الأخيرة هل تعد امتداداً مصرياً طبيعياً للحركة الشعرية الحداثية أم أنها تقليد لقصيدة النثر الشامية؟

– على الرغم من شيوع أفكار «الكتابة خارج تصنيف الأنواع الأدبية وأجناسها» أو الكتابة غير النوعية، وهى أفكار شائعة في النقد الأوروبى وفى نظرية الأدب، وعلى الرغم أن المصادر والينابيع فى تجريب الأساليب والمناهج والإبداعات عبر مراحل وحركات وتيارات يتوالد بعضها من بعض فى الثقافة الأوربية، لكنه بات معتادا أو طبيعيا أن يتم الانتقال والتأثير من الشمال إلى الجنوب، وهى مسألة لاعيب فيها بحد ذاتها، والعيب كل العيب في هذه الهشاشة والسلبية والتطفل الممسوخ الشخصية في معظم ما يتم من طرق

التلقي عن الآخر، بعد ان غدا هذا الآخر هو المعيار والسقف وعلامة الاتباع والتقليد المتطفل.

حقا إن النثر الفني الذي يصل إلى حدود الشعر موجود وقديم ونماذجه العليا الرفيعة بلا حصر، ولا باس في ان يحاول أي كاتب اوشاعر أن ينفخ من نيران روحه في طينة النثر حتى يعلو إلى مستوى رفيع، بل ولا باس في أن يعد النثر إيقاعا خاصا يدخل في نسيج إيقاعات القصيدة التفعيلية أو المدورة أو الملتزمة بنظام الأبحر، بل ولا باس في أن يحاول الموهوبون أصحاب الرؤى المتقدة وطموحات الروح العبقرية أن يخلقوا جنسا من الكتابة يسمونه «قصيدة النثر» ، ولا أظن أصحاب هذه الطاقات الاستثنائية يتوفرون بكثرة في مثل زماننا وثقافتنا، والذي يتوفر ويتناسل ويتكاثر ويملأ الساحات والمقاهي والصحف والمجلات بغوغائية المغالبة والتنطع «والمجاحشة» الوقحة، هو التجلي الوجودي للضياع وزمن الانفتاح والدونية الثقافية وعبادة الاستهلاك واللذة والانخلاع من القيمة وتلقي مزابل الأمم ، في مثل هذه اللحظة الثقافية والحضارية يمكن أن يدعي أي إنسان أن ما يقدر عليه، بجهله باللغة وباخطائه المضحكة في الإملاء والنحو وبانعدام الموهبة وخواء الروح والضمير ، هو الشعر أو العلم أو النقد أو ماشاء من ضروب الفكر والإبداع.

■ : هل ينصب هذا على كل شعراء النثر؟

* ولا مشكلة هناك في أن يدعي أي فرد مايشاء ، ولكن مشكلة كتاب «قصيدة النثر» هي أنهم يفرضونها جنسيا أدبيا وحيدا ونهائيا، ويصرح بعضهم بمدى تقززه أو استهجانه أو رفضه المبدئي لقراءة أي شعر به موسيقى، المسالة إذن داخلة في الصراع التناحري والمقولة البذيئة المنحطة: «قتل الأب» وعجيب ويستحق الفحص الطبي والتحليل النفسي أن يشتمل هذا الصراع التناحري، وأنت لا تلمس موهبة ولا تلحظ معاناة فكر أو اقتحام مجهول أو- حتى- إجادة لغة، ولكنك تجد الكثير مما يتقممه معظم كتاب «قصيدة النثر» غير الموهوبين وغير المثقفين من بعض المترجمات أو مجموعات صعاليك آخر الزمان، كما يدهشك هذا الكم من الهراء وافتعال الخروج على أي قيمة والدعوات المريضة المشبوهة إلى الممارسات الشاذة والعلاقات المحرمة ، في نطاق ماهو سهل لا يكلف نضالا أو تقديم جهد يذكر، أحيانا أقول لبعضهم: أنا معك في اقتحام المناطق المحرمة والخروج على الأبنية الراسخة، اليست الحرية ضمن هذه المناطق؟ اليست مقاومة الإذلال وسحق المواطن والوطن وعلو العدو الداخلي والخارجي ضمن هذه المناطق ؟ أفلم تجد عالما لقصيدة النثر إلا اغتصاب الأخت والأم والعمة واللواط بالأهل، وهل تعد هذه المحرمات قضية تيار في الشعر والحياة.

أما عقلاء هذه الموجة، ومعظمهم كان من شعراء التفعيلة، فإنني أساله: ما الثمن المقابل لإسقاط الموسيقى ، أي فكر عبقري أو رؤية فذة أو لغة جبارة تلك التي ضحيت من أجلها بالموسيقى، التي هي عنصر من عناصر الكون وتشكيل الوجود!!

أظن انها موجة

ستنحسر عن مكاسب شحيحة، وسوف يكون من فائدتها فحسب أنها حركت الجدل وأحدثت في الركود بعض التوتر.

■ ولكن البعض يراهن على الربط بين «قصيدة النثر وتجليات الحداثة»

إن ربط «قصيدة النثر» بالحداثة ربط لا معنى له، فهذا الجنس الأدبي ليس جديداً ولا حديثاً، والحداثة رؤيا شاملة لا ترتبط بإسقاط الموسيقى أو الالتزام بها، بل هي وجهة نظر في التطور وعلاقة العلم بالمجتمع وإفرازات المجتمعات التي خاضت تجارب التحول في أنماط العمل والإنتاج والعلاقات بين الأفراد والمؤسسات والقيم الجمالية والاستعمالية لمنجزات العلم وأسس التنظيم في السياسة وأخلاقيات النزعة الإنسانية.. إلخ. ولا علاقة سببية هناك بين الحداثة وقصيدة النثر، وقد تكون لها عند كبار المبدعين لها صلة بنزعة التجريب أو تهرؤ الأشكال أو ملل العادة، وما أشبه ذلك.

■ ما هو ردك على مقولات موت الشعر في مصر لصالح الرواية (حالياً) وأن مصر على طول زمانها لم تنجب شاعراً كبيراً؟

* هذه إحدى المقولات البيئية الدالة على القطرية والعنصرية المقيتة، ولن يكون ردي عليها بقطرية وعنصرية مضادة، ودعك من حكاية «الشاعر الكبير» هذه، فهي الأخرى صفة لا معنى لها في حقيقة الإبداع، فقد يخلد على الزمان شاعر بقصيدة واحدة، وقد تخلد امرأة جاهلية غير معروفة ببيتين أو ثلاثة.

وباعتباري شاهداً متابعاً للأقدار الشعرية المعاصرة، فإنني أعرف أسرار تكريس عدد من الشعراء «وتعيينهم» شعراء كباراً يلتزم النقاد بالتوجيها الحزبية أو الأوامر السلطوية أو توظيف أجهزة الدعاية والإعلام للوقوف وراءهم والإلحاح بفرضهم، ناهيك عن الأخويات والعشائريات والإنتماءات المكرسة، وإنني أعيد قراءة الأعمال الكاملة لشعراء «كبار» فلا أجدهم إلا فقاعات ونفافيخ كذب وزيف.

الحقيقة أن الشعر العربي كله وطن ثقافي واحد لكل الشعراء، لا يتميز فيه قطر عن قطر ولا بلد عن بلد، لأسباب عرقية أو عنصرية، ولست أدري كيف أفهم أو أعزل الموجات الثلاث: الإحيائية والديوانية والأبولونية عن منوجات الحداثة التفعيلية هنا أو هناك!

إذا جاز في الرواية أو القصة أو المسرحية أو المقالة أن يشار إلى تميز بلد عن بلد، فذلك لأسباب وظروف الأسبقية في الاتصال الثقافي بالغرب، وهي من صنع التاريخ والصدام الحضاري والانفتاح على أوروبا الحديثة منذ مطلع القرن الماضي، أما الشعر بالذات، فله شأن آخر، قديمة يرفد حديثه، وحديثه يطرح إشكاليات إعادة قراءة وتأويل قديمة، وفي قلب هذا الوطن الشعري الجامع، يكون من أسخف السخف أن يمتد الصراع على الريادة والقيادة وأحقية النفوذ من مجال السياسة والعلاقات الدولية والقطرية إلى الشعر، الذي قد يغير مساره أو يفجر طاقاته شاعر متفرد ولو كان ينتمي لخيمة وحيدة في أصغر بقعة، فهو- بشعره- مواطن في امبراطورية الشعر التي تعلو على ألوان جوازات السفر.

الديوان الصغير

مختارات من شعر

محمد عفيفى مطر

حـدائق الـزقـوم

تموَّجَتْ ضفائرُ القمر
وسار فى حدائق المياه
ومَسَّحَتْ براعمَ النبات فى سياجها يداه
وقال: عام خير..
فبلَّتْ لسانَها الجذورُ،
غمغمت، فقهقهت ملامح القمر
وجاس ضاحكا خلالها يراقص الشجر
وقال: عام خير..
تهدلت ضفائر القمر
ونام تحت سروة غريبة الثمر
ظلالها كواكب تعانق الأفول
ثمارها عرائس تطير فى الحقول
فيحلم النبات فى مناجل البشر
وتحلم الدروب فى سنابل الشتاء

تبعثرت ضفائر القمر
وشاب فى السماء سالفاه
وحطت الرؤى على ذؤابة الشجر
بسبع سنبلات يلتهمن سبعة من البشر
وبورق الدم الغريب سبعة من الكتب
فيستحم ثم يقرأ القمر:
"ستصبح المياه فى حدائق المياه سروة
جذورها تغوص فى النحور
تساقط الرماد فى مواسم الثمار."

(١٩٦٢)

مجـنون

صرير الباب أوقع من يدى قلبى
وتحت تحيُّر الأصداء - والمسمار فى الركبة -
صعدت السلم المفروش بالرعب
ودقت ساعة مكتومة بالخوف تسقينى وتطعمنى.
أيمكن أن يموت الآن شئ واحد فى القلب
وسنُّ الشوكة السوداء
يسمِّرُكوكب البازلت فى صدرى
يسمر فى دمى الأصداء
وصوت فاجع الترجيع بالأشعار
تخثر فى دمى والدود تحت الجلد يرعاه
أيمكن أن يموت الآن شئ واحد فى القلب !!
صهيل الخيل، والأقدام، فوق حوائط الشرفة
تشد علىَّ حبلا أسود الكتان
فتعشب أوجه القرميد بالحيات
وما زالت عروس الشعر بالغرفة
تغطى الصدر والردفين بالأعشاب
يهرب فى جدائل شعرها كوكب..

تَوَتَّر بين فرعى سروة ليلية حبل من الكتان
وفوق الحبل ترتعد العصافير المسائية
وتحت الحبل آكل صرختى وأسير فى الظلمات
يمزقنى رنين الساعة الوحشية الدقات
حوافر صوتها اخترقت عظام الرأس،
تختنق العصافير المسائية
يحط الطائر الليلى فى قلبى

وموسيقى تدق الرعب فى العالم
ويوغل صوتها الممقوت فى الإنسان والأشياء..

(١٩٦٢)

مرثية إلى أنور المعداوى

قد جئت إليكم - عبر فصول الأرض -
أتكلم عشبا، أضحك أقمارا،
أبكى أمطارا خضراء
أتنفس طميا، أرقص برقا وغناء
أتطوّح صيفا علويا
قد جئت إليكم.. أتأرجح فوق الحبل المشدود
من أبعد ساقية فى الريف.. إلى
البرج الصخريّ الصامت فى الميدان..

الأمُّ - الغولةُ كانت ترقص فى الميدان
نتفت ساقيها، صبغتْ شفتيها وظفائرها الليفية
الأم - الغولة كانت تضحك فى المذياع
كانت تتلوّى فوق المسرح،
تصرخ فى ورق الإعلان
الأم - الغولة غسلت إبطيها بنبيذ الجوع
أكلت أطفالا سمرا واستلقت فوق سرير حجرى
كى تلد رجالا صفرا منفوخى الأبدان..
* * *

كنا فى عصر اللبلاب
نبتهل إلى الجميزة كى تبقى فصلا آخر
أن تهوى فى سنوات هزيمتها خضراء
كنا نبتهل إليها كى تبقى حتى تهجرنا الشمس القاسية السوداء
كنا نبتهل.. فَمَنْ يسقينا حين اقتطع الصمت الأسود
ضرع الأرض !!
* * * *

قد جئت إليكم.. أتأرجح فى مشنقة اللبلاب
أغتصب اللفظة بعد اللفظة، أصرخ:
يا.. يا أرض
كونى قداسا يُتلى فى صلوات الرفض
كونى سكينا تغرس فى أضلاع البغض
كونى لفظا مسنونا يفقأ عين الصمت
* * * *

جفناى امتلآ برماد الشمس
صدرى ممتلئ بالكلمات المعشبة المختنقة
عينى بالرؤيا محترقة
قد جئت إليكم فوق الحبل المشدود
يقتلنى أن أتلفّتَ أو أرتد
فرأيت الأمَّ - الغولةَ تحت الصهد
عرّتْ ثدييها للزوار
كشفت عورتها، فاستخذَيْتُ.. أدرت الوجه
فزلت قدمى
وهويْتُ على صمت الميدان
تتكسر فى رأسى أظفار الصخر

يتحشرج فى حنجرتى صوت الغرين والغيطان

* * *

إفتح عينيك الآن على سفر التكوين
الصامت فى حنجرة الأرض
وتحسس موت النطفة فى الرحم السفلية
واملأ رئتيك الفارغتين
بعبير الظلمة،
واشرب ما ينصبُّ من البئر المنسية
وانتظر الشمس الأولى كى تشتعل جذور الطمى..

* * *

افتح عينيك الآن على أعشاب الأرض
واغسل جفنيك بما فى الطمى من الأسرار
وتأوَّه فى ساقية الصيف
وغمغم فى الأمطار.

(١٩٦٥)

الجوع والقمر

-١-

هبّتْ هياكلُهم من الأرض - البوار
عظما رماديا، بقايا من كفن
فالجوع مد أصابع النيران حبلا فى النحور
والطمىُ أزَّ كأنه حطب بقلب النار،
صوت مرهف دامى الصدى فى الكون طَن
يستنفر الموتى، يشق عن الجماجم
سكرة الأرض - البوار
والصبية المتوحشون تخلعت أظفارهم
فى الأرض بحثا عن جذور ميتة
وقفوا قليلا، حدقوا فى الصمت، أعشاهم
صراخ الضوء فى عين السماء الباهتة
خطفتهم الرؤيا فناموا فى النهار.
والريح أفعى تغتلى أحشاؤها جوعا،
فدارت والتوت حول الجسور
فَحَّتْ، عوت، نادت لتوقظ غفوة الموتى:
لقد جاع الصغار
جاع الصغار
جاع الصغار
فانشقَّ فى ليل القرى ملح القبور
هبت هياكلهم من الأرض البوار
وتحلّقوا حول القرى
أسوارَ عظم فى بقايا من كفن
جاسوا خلال الدور، ساروا فى الحقول الخالية
نادوا.. فردَّ صدىً أبحُّ فى الظلام
غنوا.. بكوا.. شقوا الجيوب البالية
(لا شئ يأكله الصغار
فاترك عباءتك القديمة يا قمر
واسرق لهم بعض الذُّرَة
بعض الذرة
بعض الذرة..)

-٢-

الأمهات بلغن سنَّ اليأس فى صمت القرى
عاما فعاما والسراويل القديمة فى انتظار
فخرجن فى ليل القرى

يخمشن أفخاذا ويلطمن الفروج
يحلبن أضواء البروج
يشهقن إغراء ويبكين ابتهالا للقمر
(لا تلتفت للحور.. لا تأخذ مناديل
السفر
منهن.. جئنا يا قمر
أدخل هنا،
واسق السراويل القديمة يا قمر..)

-٣-

الصبية المتوحشون
تركوا أصابعهم بقلب الأرض،
قاموا يصرخون:
(إن كنت تسمعنا فألقِ جماجمَ الموتى
التي
رصَّتْ كؤوسا فوق مائدة السماء
دعها بِما فيها من الخمر التي
عُصرت لهيبا فى دماء
واجه بعينيك العيونِ الغاضبة
إن كنت تسمعنا فثبِّتْ عينك الجوفاء
فى عين البشر..)

-٤-

الموت يمشى فى القرى
خطواته فى الريح جسر لا يرى
يمشى بطيئا يخلع الأكمام،
يرمى ثوبه فوق الفضاء
أنفاسه دارت لتطفئ كل مصباح
مضاء
فجرى إليه الصبْيَةُ المتوحشون
لاذوا برجليه.. فغمغم فى صفاء
ناحوا له فجئا وغمغم وابتسم
وأضاء فى عينيه مصباح الألم
صاحوا به:
هذا قمر
فمشى بهم.. خطواته فى الريح جسر
لا يرى
ألقى عباءته عليهم وانتفض
لم يشعروا بالموت وهو يطير فى جوف
السماء
رقصوا بكفيه ونادوا:
(يا قمر
هبنا الذرة
هبنا الذرة
هبنا الذرة..)

(١٩٦١)

العشاء الأخير

أبى ضمَّ فضل العباءة
على منكبيه الهزيلين فأهتز تابوت قلبى
ونادى:
(خذ السمسم المرَّ، هذا رغيف الشعير
تبلغْ به لقمةً لقمةً كى تذوق الدماء التى
أُشربَتْها السنابل
تذَوقْ به طعم لحمى الذى كان يشويه
صهدُ النهار المخاتل
تبلغ به واحذر الأرض..
دنياك دنيا الردى والفجاءة.)
وأمى التى عصَّرت ثديها للقبور
تعرى لىَ الصدر. (خذ يا فتاى
الصغير.)
وقد شيعت سبعة من بنيها
إلى الأرض. (هذا دمى يا فتاى

الصغير.)
حكاياتها طائر صلبته الرؤى. (لا تخف غير هذا التراب.)
ومدت لى الثدى كأسا من الثلج تطفو على وجهه رغوة من دماء وطين
(رهيب هو الموت.. عــــرىٌ من اللحم "محيى" و"نور".)
أبى ضم أمى وقالا:
(خذ الآن هذا العشاء الأخير
ستمشى من الدار فى الصبح،
لا تنسنا ليلة العرس..)
فاهتز تابوت قلبى..
* * * *
وأفلتُ من طائر الموت عاما فعاما
وراوَغْتُه حين سالتْ مناقيره فى الرياح الخفية
فصلبْتُ نَفسى على صهد نهدين من غير عرس
ومن غير ماء
فواجهت أرض الردى والسكون
وطيرت من عش قلبى صقور الجنون
أغنى إلى الأرض، أهتز فى عـرسـهـا بهلوانا
وأرتد فى آخر الليل أعوى مع الريح،
كى أسلخ الجلد..
أرتد من تحته أفعوانا
أعض الوجوه الرهيبة
وألتف حول الرياح الخفية
* * * *
وحُمِّلْتُ فى القلب تنين حزن
وأخفيت عينيه فى رعب روحى،
انطلقتُ
من الصبح فى طيبة، وأدعيْت السرور
قريب أنا.. يا صديقاً أرى جرحه فى الضلوع
أرى حفنة من يمام القرى فوق عينيك
حطت وطارت.. على صــدرها آية من دماء الوداع
قريب أنا فانتظرنى
تأرْجَحْ بدوامة الصمت واكتمْ بجنبيك بعض الدماء
وأَغْـمِضْ على مـا تبــقّى من الأرض والشمس جفنيك،
وازرع على صــخــرة الأرض بعض الأغانى الأخيرة
أرى بيننا سور رعب.. وآ..
يا صديقى انتظرنى
وخذنى إلى ظلك الجاثم المستجير
وخذنى قريبا من الجرح،
هبنى قليلا من اللحم
واسكب بصدرى
دمـا باردا مـعـتـمـا يطفئ النار فى الصدر،
أطفئ نوافير قلبى
وخــذنى إلى صــوتك الرحب يا.. يا صديقى انتظرنى
وقد صارت الأرض هذا الطريق الذى بيننا
وقد صار هذا الرماد الذى يملأ الكون سورا
من الرعب يقصيك عنى
ويقصى دمى عن عروقى
فما عاد فى الصدر عش انتظار
وضيعتُ زادى من الخبز والخمر،

صبّتْ سواقي النهار
عصير الطريق
وفى الليل ناديتنى يا صديقى
من الكون:
(خذ من دمائى دواء الزمان الحقير
وخذ فلذة من ضلوعى
ونم ساعة تحت ظلى..)
بعيد أنا يا صديقى..
وفى وحدتى لم أعد أستطيع العشاء
ولا أستطيع الكرى قبل أن ترجع الأرض ما ضاع منى
فيا أيها الظمى.. أرجع لدوامة الريح قلبى
ويا أيها الأفق صُبّ الرؤى فوق عينى
ويا أيها الظمى أرجع لأمى بنيها الصغار..

* * * *

حصانى هو الريح فى مسرب لا يَحُدّ
وخمرى جرار من الرعب،
خبزى دوار
فان تتركينى.. أمت.. يا سواقى النهار.
وحيد أنا.. يا صديقا بلا أعين أو شفاه
وحيد أنا فى مهب الحياة
وقد فر قلبى من الأرض
للأرض
للأرض
هاجرت من واحة الانتظار
فيا كوكب الرمل والصهد والريح.. خذنى..

(١٩٦٤)

الأم المجنونة

إفتح عينيك الصافيتين
وانظر من ثقب الأرض شعاع الشمس الأولى
والضوء المنسكب من القمر الأول
انبش قبو الظلمات
يا طفلى.. يا "محيى الدين"
إنزع خصلات الشعر من الطين
وارفع أذيال الكفن المبتل
وتعلم غرغرة الآهات
لا تضحك حتى لا تخطفك الحوريات
لا ترقص فوق معارجهن الفضية
ثدياى امتلآ.. فامنح صدرى شفتيك
امنحنى زنارى المقطوع
واصعد كى تشكو من ظمأ أو جوع
واصرخ لأغطى ساقيك العاريتين
إصعد.. ففطائر عيدك ما زالت تعبق فى جوف التنور
والقمر الأخضر ينبت عشب الجنيات
والشمس الأولى تدرج فى معراج الصمت
والفرس البيضاء تدق حوافرها فى عتبات البيت
فاصعد من أعماق الموت
يا طفلى.. يا محيى الدين
إصعد من أعماق الموت..
إخضرّى يا ريح الليل المفجوع
حفّرتُ جدار القبو.. فرفَّ عبيرُ الحنطة والحناء
إستيقظ يا قمر العشب السكران
غمغم يا جرس الشمس الزرقاء
طفلى يتلفت فوق الأحصنة الخشبية

ويطير خلال الريح.. على عربات من
قش ووسائد من ريش
طفلي يتخاطف سيف البرق ويركض في الأمطار
يتردد صوت خطاه خلال الظلمة في الآبار
ينطلق غناء وهواء في البرية
طفلي يرقد في أقبية البحر الزرقاء
ويطير بسروال من زبد،
ويحط بنافذة الميناء
فيخاف عويل الطرق الأسفلتية
ويطير ليهرب في الصحراء
نبعا وزروعا وتشائد حب بدوية
ويهاجر فوق حصان الريح
فأشم عبير لفائفه الأولى
وأجس يديه على ثديّ الممتلئين
هذا صوت الطفل الضائع يصعد من أعماق القلب
يبكي في غرغرة الرعب:
(أمي.. خطفت روحي بنت السلطان
دقّت في صدري قنديل العشب
غرست في جنبيّ السيف القمريّ المخضر
زرعتني في منبت نهديها قارورة عطر
في ليلة عرسي.. خطفتها الغيلان
وانسكبت في قلبي موسيقى الموت..)
إجلس في ملقى قنوات الطمي المعشب يا محيي الدين
واحلم في ظل الجُمّيزَةِ
وأسمع موسيقى الأرض تطن بساقية الطين
حتى أبحث عن خِطّيباك الهالِةِ العينين
سأمر خلال الأبحر،
سوف أمزق وجهي الذابل في الوديان
سأولول حتى تسمع صوتي بنت السلطان
عودي من أغوار السجن
فوق سرير العرسْ الفارغ حط الصمت
صبي في قنديل العشب المطفأ بعض الزيت
يا بنت السلطان
يا فرسا تنتهب شعاع الشمس
يا وترا مشبوكا في قيثار الريح
عودي من أغوار السجن
فوق سرير العرس الفارغ طارت من أقدام الجن
حفنة ثلج مصبوغ بالدم
عودي من أعماق السجن
فوق سرير العرس الفارغ حطت خفاشات الملح.
يا بنت السلطان
يا أغنية القمح المسروق
عودي من أعماق السجن
واخضري في صلب الدار
عودي عودا يطرح ما لم نعرف من أثمار
فوق سرير العرس الفارغ كوني الشجر الوارف والأطيار
كوني خاتم محيي الدين
كوني رحما تنفض طمي الأرض
فتملأ وجه العالم بالأطفال..

(١٩٦٤)

دلتا النهر الأسود

-: ماذا يملأ عينيك الطافحتين بشمس

الجوع؟!
-: يملؤها شبر من أرض خضراء
يملؤها شباك يشرب من حنجرة الريح
وشــرارة برق تخطف قلبى الطائر فى الظلماء
يملؤها أن أتخبّط بين نصال الرعد
مـرتعـشـاً أطرح فـوق الأرض قمـيص دماء.
-: الأرض تدور على محورها المائل،
لن يأتينا فصل الرعد
وشـتـاء الـبـرق الأخـضـر لن يأتينا قبل الصمت.
-: آه !! لو كنت ملاك الموت
لغسلت الأرض من الضوضاء
وشنقت لغات الأرض
ونصبت مقاصل فوق الجسر،
بنيت مدائن صمت
-: مـاذا يـغـريك فـتـبـحث عن فـاكـهـة السنط؟!
-: الليل القـاسى ينصب لى أشـراك اللغة الأنسية
يشنقنى الليل بما ينهدل من الأجراس الغبشية
يطرحنى تحت سنابك صوت من فخار
وأنا أسمع ريحا تولد فى الأعماق
أنتظر هبوب اللغة السفلية..
* * * *

يسألنى شجر الصفصاف:
(من أية ريح ملعونة
امـتـدَّ الخنجُر.. مزق ثديى النابت فى الأعماق
من أية أرض مطعونة
انسربت حية ملح تنهش رحمى الثمرية
فأظل على شطآن النهر بلا أزهار
أخضر ربيعا بعد ربيع
وأموت بسن اليأس بلا أثمار !!)
يسألنى شجر الجميز:
(من يحمل منى سلة أثمارى الذهبية
ويراوغ.. يترك تحت الصهد صغارى الأيتام !!
من يأخـذ منى خـشـبى الطيب كى يصنع مقصلة خشبية
أو يصنع منه النعش أو التابوت !!)
يسألنى القمر السهران:
(من يملك وجه الأرض..
فيحرم من ثديّى صغارى الغرباء !!)
* * * *

أقدامى انغرست فى الصخر
نهداى انفتحا فى أعماق البحر
وركـعت ألملم شـعـرى الأخـضـر فى الظلماء
وأنادى الصمت فيدفق بالأبناء
ألقـــمـــهم ثدى السنط على شطآنى الشرقية
وأقص عليـــهم بعض حكايا الجـــوع الطافح بالأحلام
فتحط عليهم شمس الرعب
أدفنهم بعد العصر بشطآنى الغربية
مـضـمومى الأيدى، يرتعشون بأكفانى الكتانية..
* * * *

من أعلى الوادى انطلق الفــارس ذو الأجراس

يستجمع فى عينيه الصيف التائه فى الصحراء
يرتاح لما تنطقه الأرض من اللهجات الرملية
تضحكه جنيات ترقص فى خلجان الريح
فى الليل يغمغم بالأحلام
فى الصبح يصلصل بالآلام
ويجوس خلال مدائن صمت وحشية
وتضيق عليه البرية..

* * * *

-: ماذا أبقاك هنا يا طين الأرض السوداء
ماذا أبقاك فلم تهرب حتى أرصفة البحر !!
-: أبقانى جرح فى الأعماق
محفور فى صلبى ينزف عشبا للأغنام
وصغارا للأرحام
وفطائر عيد للأيتام
ورجالا سمرا ونساء يغمرهن العالم بالأحلام
وحدائق شجر لا يهجرها ثمر طول العام.
-: ماذا يبقيك الآن وقد طمرتك الريح
واندمل الجرح الطيب فى جنبيك
ماذا يبقيك ورعب العالم يصرخ فى عينيك ؟!
-: يبقينى حلم بالأمطار
وفصول الرعد الطائر بالأثمار
أنتظر ثمار السنط وأزهار
الصفصاف..

* * * *

ينحدر الفارس ذو الأجراس
من قلب المدن الوحشية
يتكئ على أسوار الريف
(ملعون - إن لم يثمر - شجر التين.)
يذهله صوت يندب فى الآبار
(ما أقسى الأرض إذا لم ترحم صوتا يرقد فى الأغوار)
تنغرس خناجر صمت فى جنبيه
(موحشة أنت.. أيا أطلال)
يشعل غليونا، ينظر صوب الشرق وصوب الرب
(من أى سماء تشرق شمس الرعب؟!)
-: ماذا قالت أجراس الموسيقى السفلية
حتى يهتز السيف بيمناك ؟!
-: أجراس تندب فى مرثية الليل
أجراس تبكى جرح الأرض السوداء
-: والسيف الغاضب فى يمناك ؟!
-: إنى أنتظر الليلة فى أبواب الرعد
أنتظر عبور الأشباح لأقتل شبح الصيف الأسود
وأحاكم شجر الصفصاف
وأقيم صغار الأرض شهودا حين أميت الجميز
وأعيد الجرح النازف فى أعماق الأرض

* * * *

أنصت يا شجر الصفصاف
وارفع خصلات الشعر الطائر واكشف هذا الصدر
آ.. ها.. !! أين النهدان، وأين أضعت الأرداف؟!
من أخرس فيك اللبن الحى.. فعشت على
شطآن النهر بلا أبناء
وغفوت الليل فلم تتراكض فوق الأرض سيولا بشرية
وأضعت عصيرا كان يبشرنى بالنسوة والأبناء !!
أهدرت دماءك يا صفصاف
لتعود امرأة حبلى أو أطفالا يغترفون حليب الأرض
(فليقتل شجر الصفصاف
فليقتل شجر الصفصاف
فليقتل شجر الصفصاف..)
أنصت يا شجر الجميز
فى أى عصور الرعب تعيش فتحمل طيبة هذا القلب !!
أثمرت سلالا ذهبية
وغفوت لتغرق فى الأحلام
فأضعت طعام الأيتام
أهدرت دماءك يا جميز
لتعود رجالا وخناجر
(فليقتل شجر الجميز
فليقتل شجر الجميز
فليقتل شجر الجميز..)

****

صرخت عذراء الأرض المهجورة:
(فارس قلبى الطيب
لم يأت من الأسفار الليلية
قتلته الأيدى الشبحية
نثرته رمادا فى الغيطان وفى أصلاب الدور
سكبت دمه فى الآبار
أكلت عينيه الأطيار
شرب النهر الصامت خمر القلب
آه.. يا فارس قلبى الطيب
صوتك فى أعماقى يعشب ليل نهار
يبتهل نداؤك : "يا صفصاف
أثمر حتى نطعم يوم العرس.
تخضر صلاتك : "يا عنقود البرق
إملأ كأسك حتى نسكر يوم العرس
واعزف يا قيثار الرعد
حتى نرقص للموسيقى السفلية.")

****

-: أحلم أن امرأتى العاقر وضعت بنتا حبلى
بعد قليل وضعت طفلا يحمل خنجره فى
الصبح ويذهب للكُتّاب
أحلم أنهما رضعا ثدى الأرض وثدى الشمس
قالا شيئا فانفجرا فى ضحك صاف
-: ماذا قالا ؟!
-: قالا لغة لم أسمعها فى أركان الأرض..

مــــائـــدة

لفائفهم، وتراب الظهيرة، والزيت فوق الجباه
وشئ بأوصالهم يتنفس إعياؤه، تعب، وطريق
تموت على جانبيه الظلال، يطول ويقصر حتى ارتموا بالوصيد
"إلينا بكسرة خبز ودورق ماء وهيا
أعدوا طعام العشاء، مزيداً من اللحم والفاكهة
فإن صباح المدينة عيد.."
وفاح من الدور عطر الشواء ومدت موائدهم..
(رقصوا لصليل الصحاف) ومدوا يديهم فروعهم أن
لحم القدور تفجع، أنشب إيقاع صرخته فى الصدور،
رأوا فى الصحاف عيونا تحدق، فى الصمت تبكى،
وينهمر الدمع منها، تدور محيرة، سمعوا صرخة
نكرتهم بأصوات أطفالهم..

(١٩٦٢)

شجـرة الأسـلاف

دفنا فى جذور التوت موتانا
وعدنا نملأ الأفران دخانا
لينتظر الصغار فطائر العيد
وينتظر الكبار مواسم الأمطار،
يخرج صبية القرية
ويلتفون حول جنينة التوت
"تسلق واضرب الفرعين بالأقدام
فهذا توتنا الأبيض
يمد جذوره ويمص ما بصدور موتانا
ويشرب ما بأثداء النساء السمر من لبن
وهذا توتنا الأحمر
يمص دماء قتلانا
وهذا توتنا الأخضر
يمد جذوره بسواعد الأطفال
ويا شمس الفروع الخضر غطينا
وضمينا سوارا من حميم الطمى فى رسغيك
واسقينا، وصبينا عصيرا فى جذور التوت..

(١٩٦٤)

إختراق مملكة محرمة

خضاب العرس فوق يديه قبرة مسائيه
وقنديل على بوابة الأرض الرماديه
وفى قدميه وشم حماقة برية تهتز فى أفق من الحناء
وفى جنبيه ساقية المواويل
تصب غناءها الطينى مرتعشاً على أهداب قنديل
فتسقيه عصير الطمى والأضواء
وتسقيه عصير العشب والجميز،
تطلق روحه فى الليل مئذنة هوائيه
تطير بقلبه زغرودة كانت بجوف الأرض منسيه

ويضرب فى ترائبه الدم المحرور
يغمغم فى ظلام عروقه الأبناء
* * *
تسلق شرفة الغيطان صمت، أنجم، قمر
وتحت أصابع الجميز والصفصاف ماء مقمر
بردائه الليلى ينحدر
تعوم على حوافيه الفراشات السماويه
وتحت الماء.. تحت الماء مملكة تضئ قصورها
وتضئ أبهاء خرافيه
ومن أبراجها ينشق وجه الماء
فتخرج فى انتصاف الليل جنيه
تشم الطين فوق الشط، تمسح شعرها بالضوء والكافور
وتحت قميصها نهدان من ذهب ومن مرجان
تعرى صدرها للريح كى يتنفس النهدان
فيرتعشان حين يجوس بينهما يحط عليهما القمر
وترقد فى سرير الجسر عارية.. وتنتظر..
* * *
وينطلق الفتى الريفى قبل زفافه عبر البنايات الترابيه
يجوس خلال أرض القمح والأقمار والظلمه
يغافل حارس الليل
ويهرب تحت جلباب من الظل
تساوره الهموم الخضر والأعراس
والأحزان واللاقمه
فيسرع فى طريق النهر نحو مدينة الأحلام
ويملأ جيبه من أفرع الفجر
فيذهله سرير الجسر بالأضواء
"ترى.. من أى أرض هذه العذراء !
مهاجرة رمت أثوابها فى النهر ؟ مسحورة؟
دخلت مدينة سفلية فى الصمت مطمورة؟"
- لماذا جئت يا إنسى حتى صرت فى أعتاب مملكتى ؟!
لقد عكرت نزهتى المسائيه
رأيت محرما، وفضحت يا ابن الطين أسرارى..
- أضلتنى الرؤى حتى نسيت مسالك الأرض
وساقتنى التهاويل السماويه
إلى بستانك الممدود
* * *
تدور الأرض تحت حبائل القمر
وفى النهدين فاحت زهرة الخشخاش
وفى العينين أشرعة خلال الصمت والمجهول تبتعد
يمرغ وجهه ويشم بين جدائل الشعر حدائقها الإلهية
يلامس كأسها فتدب فيه شرارة خضراء
يقبلها ويرتعد
يلوذ بها فتعصره، يغوص بصدره نهدان مسنونان
وينفرسان.. ينفرسان
تسير به إلى أبراجها وقصورها وتغيب

تحت الماء
وتحت الماء يشهق غبطة ويراقص الجنية المبهورة العينين..

(١٩٦٤)

خوف

قمر أخضر
يطلع من مئذنة الصيف،
يفك جدائله الخضراء
يطرحها فوق الأرض عباءة قش ينعس فيها الطير
يعقدها فى عذبات النخل عناقيدا فيروزية
يتحسس صدر الأرض العذراء
يملؤه لبنا أخضر، ينبس ثدى الطين
ليفجر فى أصلاب الشجر الطيب روح الأرض
قمر أخضر
خلع الخفين وجاس خلال الماء
فاخضر النبع الداكن وأخضرت فى الشط جذور الريح
قمر أخضر
يشرب من عينيه يمام الصيف
يرتعد سرورا فى التيار
نهداه انفتحا فى الأغوار
وانسكبا حتى نام النحل التائه فى الأزهار
لا تنظر للقمر الأخضر
لا تغرس عينيك الجائعتين بعينيه الخضراوين
دعه يشبع من أثمار الريح
ويجمع فى رئتيه الأبخرة الأرضيه
ويدس يديه برحم الأرض ويغرس قدما فى الآبار
لو نظرت عينك فى عينيه فسوف يغرغر تحت سماء الصيف
ويدس أصابع ضوء فى جنبيك
ويحط على عينيك سحابة نوم فيروزيه
لو نظرت عينك فى عينيه
لانسكب الطحلب من نهديه
وأمتدت تحت سماء الصيف يداه المعشبتان
وتكور عشب الضوء وطمى اللبن الأخضر والأحلام
تلقيها فى عينيك رغيفا يحجب عنك الأرض
فتظل على أطراف الجسر
مفعوم القلب شريدا تنزف بين العالم والأحلام
لا يأتيك النوم ولا تستيقظ حين يعود الصيف

(١٩٦٥)

مهر الصيف

من أطلق مهر الصيف !!
يجرى بسنابكه الخضر على أطراف الجسر
بصهيل صلصل فيه جرس العشب
وزفير ينضح بالزبد الفضى
من أطلق مهر الصيف !!
ينطلق.. فترقص معرفة خضراء
يندفع إلى تيار الماء

مرتعشا يقطف أزهار البشنين
يقــتــات من اليــاسنت ويركض فى الأعماق
ويشم العشب النابت فى أرحام الطين
ويخوض خلال الطحلب والأصداف
يندفع إلى الشــمـس المصلوبة فــوق الجسر
ويشب على رجليـه وتلمع فى عـينيــه الريح
من أطلق مهر الصيف !!
طفلى فى ظلمــة بطنى يحلم أحــلام الشهر الرابع
يتخلق منى عضوا عضوا
يتدفق فيه الماء الطافح من جنبى
ينسل إليه عبير الأرض خلال الدم
من أطلق مهر الصيف !!
حملنى ما حمله الطمى من الأثمار
أثقلنى بالطير النائم فى الأشجار
وانطلق.. فدق الحافر وجه الطفل
أسـقط حـملى.. أسـقط حـملى مـهـر الصيف
نبع من ذهب وجزائر فضية
وطيور حمر شتوية
وزهور دماء
وضفائر ماء
وشموس تلمع فى العينين الصافيتين
من أطلق مهر الصيف !!

(١٩٦٥)

ثنائية للقمر والعنف

أغنية

طبق البلور
فى الليل يدور
مرتعشاً، يصعد سلمه المسحور
وبنات الحور
يأكلن الخوخ الأزرق واللوز المقشور
يرقصن على إيقاع الشهب الدوارة
أو يعقدن جدائلهن على قمر البلور..
مردود الأغنية:
القمر جديلة عشب معقودة
والنهر الأسود آهة جوع ممدودة
والليل على أكتاف الحراس
أزرار نحاس
وعيون بنادقهم صمت مشوى
وجيوش جرداء محشودة..

(١٩٦٧)

طقــوس وأحـــراز شخصية

أقرأ ما تكتبه الضفائر
أسـمـع مـا تقوله الشـمس الغـريبـة المضمخة
بالزيت والنيران والحناء
أسمع ما تقوله الضفائر المدوخة
من حمحمات الخيل أو تناغمات الموت والطفولة
وشهقة الفحولة الضائعة المنسلخة
- من جسد العالم اذ يشيح -
للرمال والأغنية المجبولة
من رغوة الوجوه والعقم الذى ينبت فى الأصلاب
ومـن سـنـابـل الملـح الـتـى تـنـبـت فى

الأرحام..
ضفيرة:
خبأتها - من قبل أن أبدا فى الأسفار -
فى مصحف الدهشة والأشعار
خبأتها بين عروق نخلة، وكانت النخلة
تضرب جذرها فى لبن الأساس،
ترفع الجذع كأنه القبلة
وتحمل النهار
ضفيرة
فى رهج الأيام
أكلت من سنبلة الآلام
وطرحت شجيرة الجوع زهورها الصفراء فوق الرقبة
والقمر الأسود فوق الرأس
تنبت فى مداره سنابل الرعب،
ويفقس النهار
أغربة بيضاء
كان النهار مثقلا باليأس
فانكسرت من تحته النخلة
وانفصمت عرى فقار الظهر
حين رأيت الشعر
فى الريح مبيضا مبددا يقطر منه القهر..

(١٩٦٧)

فاتحة

باسم الله
باسم الإنسان الميت فى طرقات الطاعة
والمشبوح الكلمة فى أحزان القلب
باسم اللعنة والمغضوب عليهم
والضالين
أبتهل إلى الكلمات - الحربة
والإيقاع - الطعنة
والفاصلة الحادة كالسكين
أن تقطع ما يربطني بالإنسان
أن تجعل منى ذئباً يصرخ فى ظلمات الوحشة والبرّيّة
هل يصرخ باللعنات الرافضة المهزومة؟!)
غير الإنسان العاشق؟!)
أبتهل إلى أقمار الطمث المخصب والأشعار
أن تضرم فى كلماتى النار
أن تحرقنى وتبعثرنى
أن تجعلنى أمثولة هذا الصمت الأسود)
أن تربطنى شارةَ عارٍ فى عنق السجان
أن تجعلنى لفظاً مُراً فى أفواه الكذابين الدجالين
غير المغضوب عليهم
غير المرفوضين ولا الضالين
آمين..

(نوفمبر ١٩٦٧)

معوذة

أعوذ بالشعر من الجنون
لولاه ما كنتُ ولا تفتَّحتْ تحت مشارط الشمس
مسالك الرؤية والعيون
لولاه ما تكوَّرَتْ وانبسطتْ جوانب المهجور والمسكون

ولانتحرتُ تحت مطر الدهشة بالصمت أو الخيانة
أعوذ بالكهانةْ
من هذه الفضيحة التى تطردنا من جلدنا
تجعلنا نهرب فى الأشياء
فمرةً نقيم فى صخريّة الصخر وفى سيولة السوائل
ومرة نمتدُّ فى تجاور الحوائل
ومرة نقيم فى عشاش موتنا
ولا نقيم - مرة - فى بيتنا المعمور بالهواجس
(لولاكِ يا كهانة
ما أفصحتْ قصائدى المعتمةُ الملعونة
عن غضبى المرير والوساوس).
أعوذ بالبؤس وبالوساوس
من راحة التراجعات والتوافقات والتآمر
(أراك يا مصطلح (الظروف)
محنَّطاً تُنقل من جبانة السلب إلى مقبرة الإيجاب
فمرة تبرر الهزيمه
والرعب والنميمه
ومرة تجعل من شعائر الموت شعائر القيامه
وتجعل الرحمة طائراً يفقس فى أسنة السيوف)
أعوذ بى منى ومن تخبطى فى اللعنة القديمه
أعوذ بالرفض وبا لخطيئه
من نعمة الرضا ونعمة الإيمان..

(نوفمبر ١٩٦٧)

تطفيف

هم فى ذرى الأمواج حينما ترتدُّ فى انكسارها
على الشطوط، أو فى لحظة اندحارها
وعوذها المهزوم للظلام
همو إذا تحدثوا.. فالقول جثتان
إحداهما ترشّشتْ على صديدها مستحضراتُ
العطر والتجميل من قنائن الدس وزهر الخديعه
لكنهم إذا تحلّقوا فى السر..
أخرجوا الثانية المنتنة الفظيعه
وأبنّوها ليلة من بعد ليلة.. واغتسلوا
وأقفلوا دفاتر التمائم المقدسه
وهتفوا - فى الصمت - بالمحفوظ من طلاسم النصوص
(ما من محدِّثٍ يقول ما يؤمن به
ما من توجع يحمل فى إيقاعه صراحة الآلام
ما من تعارف تكشّفَتْ فى نبله شراسةُ
الأرض التى تحبل بالأحلام..)
ترتعش الوجوه بانفعالها المفتعل الدخيل
لكنها - تحت صفاقة الجلد - ارتختْ وانْتَهَبَتْ
لذائذ الرضا ونشوة الإغماء
تفجرى يا كتب النصوص
تفجرى يا كلمات السحر فى الطقوس
واعتدلى يا رقصة الأرض على حبائل الأبراج
همو إذا تحدثوا.. فكل شئ ممكن
وقائم ومستحيل

والتحفوا بشملة الترادف المخيف:
السير والوقوف
القتل والإحياء
(نوفمبر ١٩٦٧)

إيـــلاف

أعرف أننى لم أفقد الشجاعه
لم أهجر اللعب على الحبال
تمردى مستأنس كالطاعه
أعرف أننى لم أفقد البراعه
أستبدل القناع بالقناع
(ما صلة القناع بالقناعه !!)
أدخل فى الدياجر المريعه
وهامتى مشدودة وأعينى مرفوعه
لكننى.. لو فُتحتْ فى طرقى (البالوعه)
وأُدخلتْ رأسى إلى منطقـــة الظلال والسكوت
لانزلقت خطيـــبـــتى فى الليل نـحـــو الساكن المجاور
وسقطت والدتى مبيَّضةَ الضفائر
ومزق الصحاب ما كتبتُ من رسائل
وانتسخت ملامحى فى ظلمة الرؤوس..
لو أننى واجهت ما فى السترة الأنيقه
من مخلب وناب
لو أننى واجهت ما تفعله الكيمياء من عذاب
هل أفقد الشجاعة
ويسقط القناع !!

* * *

صوت يتردد فى أركان العالم
ترفع فى وجهى السيف !!
أنا أطعمتك من جوع، آمنتك من خوف
بعـثـرت حـواليك العـسس المستـيـقظ والحراس
أغلقت العالم خلفك حتى لا ترتد
وأقـمت أمــامك فى طرقــات السـعى مغالقها المأمونة والمتراس
كى لا تهرب من نعمائى وعطاياى !!
ما لى أنظرك الآن تولول من جزع أو تصرخ من إجهاض الصيف
وأراك تولول كالممسوس
وتفر كأنك تفلت منى..
(أنت أمام عيونى أين توليت).
يا للقلب الكافر
يرفع فى وجهى القلم - السيف..
(نوفمبر ١٩٦٧)

أغـــنية

يا طفلتى التى عـشـقـتـهـا فى أول الشباب
هودجك الحراب
خضابك الرمال،
والقبة من مطارف الجزائر البعيده
والخف من غرائر العنبر، والفتوح فى الثياب
عيناك يا حبيبتى قافلة مثقلة بهذه الركائز الجديده
والشيب فى فوديك
ورقدة الشموخ فى نهديك
وماؤك المالح فى فخذيك
أجنة شائهة العيون
أجنة مطبقة الشفاه

أو نطفة لم تشتعل بمائها الحياه
فارتعشى من قبل أن يدركنى الجنون
وارتحلى وحيدةً،
وانتظرى القيامه
كى تلدى فى القبر
أجنّةً تحبنى تكرهنى
تكتبنى قصيدة فى دفتر الجنون
يا طفلتى.. يا قمر الأشعار
يا غربتى التى تطلع مثل السر
ارتحلى وحيدة فى الشعر
واغتسلى بالنار
كى تلدى فى القبر..
(ديسمبر ١٩٦٧)

التحام الظل بالظل

بينى وبينك أيها الصبحُ
ست من المدن العتيقه
بينى وبينك من شوارعها الوجوه الصفر واللغة العتيقه
بينى وبينك من نوافذها زجاج اليأس والستر العتيقه
بينى وبينك أيها الصبح
غيم تبرعَمَ فيه السوسُ والملحُ
أرض تفتّح وجهها المشقوق
عن وردة ألوانها جرح
وفراشة الفخّار والخرق العتيقه

* * *

كنا معاً.. بينى وبينك خطوتان
(كنتُ صراخ اللحم تحت السوط
حينما
يقطع ما توصله الأرحام
وشهقة الرفض إذا تقطعت مسافة الكلام
بالسيف أو شعائر الإعدام
كنت أحتجاج الضوء والظلام
وثغرةً تنفذ منها الريح
لليائسين من أرغفة الولاة والقضاة
والخائفين من ملاحقات العسس الليلىّ
أو وشاية الآذان فى الجدران)
بينى وبينك من مسافات التوجّس والتساؤل والحوار
وأخُوّة السجن المؤقّت والشجار
تتفتح السحب الحبالى المطره
ماءً يشير إلى خطاك، وفى فمى عنقودُ نار.

* * *

كنا معا.. ظلى وظلك مهرتان
تتواثبان وتعلكان الحمحمه
كنا - معا - رمحين ينقذفان للأرض الجديدة والطقوس المظلمه
حتى إذا جئنا قرى النمل المحاصر فى الشقوق
أعطاك - من حرص الجبلة والطقوس -
عرشاً، وأعطانى السكوت.
(أصبحت مهمازاً وحيدا يلبس الصدآ
جملا - بغُرِّ الصمت - ينكى الماء والكلآ
بينى وبين مدينة الأحياء والموتى

قمر قد انطفأ
زمن تصلّب، صحراء من الأصداء..)

* * *

لو أننى لم أعلن التوبه
من قبل ميعاد الحساب
لو أننى لم أسـأم التـحـديق فى نخل السراب
وأسـرّةِ الصـبّـار والصـمت المدجَّج با لحراب
لظللتُ مبتعداً ومنشقّاً يخايلنى زواج الريح
والماء المقطر فى السحاب
وظللتُ حلماً لا يريحك إن غفوتَ
(وحلّت الخيبه
من بيننا زالت مسافات التلّفت والكلام
فتوحّدَ الظلان والصوتان،
لم أسمع خطى الموت الدفين
وصرخت كى أنجو فأذهلنى السقوط
وعلى جبينى من دمائك آيتان:
موتى بموتك، وانتظارى المرتعد
- فى برزخ الأحياء - تشرق
الشمس الجديدة بالقصاص..)

(ابريل ١٩٧٠)

الشاعر والهزيمة

لو جئت فى عباءة الهزيمة
فأفسحوا طريقى
ففى جيوبها دفاتر الجريمة
وبومة الكبريت والحريقِ

لو نمت فى مقبرتى القديمة
مكفّنا بجامد الدماء
وأخرساً، وسادتى الغناء
فمزّقوا جمجمتى
وخوضوا فى رئتى
وصلّبونى مُثلة فى موسم البروق
ولطخوا وجهى بطينة لئيمة

فى الليل.. سـوف تهـبط الصـاعـقـة الخرساء
لتحرق الرماد فى عروقى
وتنثر العظام فى بوابة الشروق
تصلبنى فى طرف السماء
تنير لى طريقى

لو أ عشبت مقبرتى القديمة
لو أثمرت صفصافة السموم
فإننى أقوم
مُضرّج القصائد
مغمغما بما استرقتَ من دفاتر القيامة.
لو جئت فى عباءة الهزيمة
فلتسقطى يا أرض فى حضنى
ولتقطفى من ظلمة العينِ
أزهارك المشئومة..

مارس ١٩٦٥

عذراء الصمت.. والصمت

مروّ عتان عيناك

وغائمتان تهرب فيهما الأشباح
وأنتِ وحيدةُ النهدين في الغرفة
تمر جدائل الأصدقاء بالشرفة
بصوت الأرض والإنسان.. ترتعدين من خوف ومن إلفة.
تمر أصابع الليلْ الشتائية
تغمغم في رصيف الليل موسيقى جليدية
فيرتعد الحليب الحي في نهديك.. تصرخ في
خصاص الباب همهمة بدائية
وأنت وحيدة العينين في الظلماء منسية.

تَغَرَّب أهلك الفقراء في الليل
تطاردهم قناديل الشوارع والعيونُ الخرس والحَرَسُ
خناجرهم بقلب الريح تنغرسُ
وينحدرون في الظلماء
خناجرهم نُهَير دمٍ وأقمارُ
عباءتُهم أساطيرُ
وجوع أخضر العينين في الأصلاب محفور
وبابتهم تغنى زهرة الأمطار
وينحدرون في إيقاع أغنّية
جلا جلها تفجر في دمائهم الرؤى والرعب والأشعار..

***

تغرّب أهلك الفقراء في الليل
ومن تل إلى تلِّ
تدور عيونهم في مسرب الأشباح
تعالوا في خيامكم الدخانية
من الأطلال والآبار
بما في العالم السفلي من عمد سديمية
وأجراس تصلصل بالدم المخطوف من أطفالنا الزغب
وأكفان تغرغر بالدم الرطب
سنغرس في وجوهكم الرمادية
خناجرنا..]
ومن تل إلى تلِّ
تغرب أهلك الفقراء في الليل
وعاما بعد عامٍ تذبل الكرمة
شهورا، ثم تَخْضرُّ
وهم.. في الريح.. لم تطفئ لهيب ظمائهم خمرُ
بكائياتُهم غرست قوافيها بقلب الليل
تستسقيه بعض سحائب الرحمة

[ويا إنسان
بقايا من خشاش الأرض أنتَ، وشائه الخلقة
تطاردك العساكر والقناديل المسائية
فتضرب تائها من الثلجيّ للحد
دماؤك ليس تخضرُّ
وأرضك لم تفجر ماءها بئرُ
وطول الدهر لم تثمر شجيرات الدم المغدور
عنقودا من الغضب
ولم تضرب بكائياتك الخرساء نار الشعر في الحطب
فمزق وجهك المجدور
فقد شنقتك من عام الى عام..]
ومن عام الى عام

يعود الموكب المقهور فى الصبح
على أكتافهم قتلاهم السمر
تغطيهم عباءات تطرزها عصافير الدم المسفوح
تحط على نواطير الشوارع والرصيف الصامت المهجور
عصافير الدم المسفوح
تحط على الحوارى الرطبة الجدران
عصافير الدم المسفوح
تحط على نوافذها المعتمة الزجاج وسقفها
المصبوغ بالقطران
عصافير الدم المسفوح

* * *

وفى عينيك حط الرعب والغيمُ
فتنتظرين.. تنتظرين صوتاً أو صدى يأتى بما
فى البحر من سفن
بما فى الموج من زرقة
بما فى القاع من عشب ومن أحجار
وتنتظرين.. تنتظرين صوتاً أو صدى يأتى بما
فى الأرض من أشجار
بما فى الأفرع الخضراء من زهر ومن أثمار
وتنتظرين.. تنتظرين صوتاً أو صدى بما فى الريح من أمطار
وما فى الطين من علق ومن عفن
وما فى الصمت من نار تفجر ثديك المعمور باللبن.

* * *

مُروَّعة الضفائر أنت فى الغرفة
وخلف الباب صوت صارخ بالجوع والرعب
أنا المتسول العريان
تركت دمى لما فى الأرض من نصب
تطاردنى العساكر والمصابيح الضبابية
فجئتُ مفَزعاً.. قد خاننى قلبى
خذى عنى الجراب الفارغ المقطوع
هبينى كسرة من خبزك الأخضر
هبينى كوبة من مائك الدمويِّ يعشب لونها فى أضلعى الجوفاء..
فترتعدين من ركن الى ركن
وصوت خطاه فى الظلماء يبتعد..

* * *

يدور الهمس من دار إلى دار
بأن فضيحة تلتفُّ بالعار
تلفُّ حبالها حول الرقاب.. فيصمت الآباء
وتنطفئ العيون السود فى الأبناء
تحف قلوبهم شيئا فشيئاً ثم تحترق
وتحترق الدماء، تحط شمس الملح والصمتِ
ومن دار إلى دار
تفوح فضائح النسل الذى يأتى بلا قلب..

* * *

لقد أحببتُ عينيك
وأحببت القناديل التى تهتز عبر شوارع الموت
ركعت العام بعد العام تحت مقاصل الصمت
وبعت دمى لأشرب قطرة من ماء نهديك

لتصعقنى البروق الخضر.. تشنقنى ضفائرك الإلهية
وقد أحببت حراس الشوارع والحواكير الرمادية
طرحت القلب تحت سنابك الليل
ومن وتر إلى وتر
تغمغم آهةُ الموّال من وتر إلى وترِ،
تغرغر فى نوافذك الزجاجية
وقد أحببت - حتى الرعب
تفجّر صدرى المحروقُ بالغفران
لكل يدٍ، لأنى كنت أطفح بالرؤى والحب
لأنى كنت ممتلئا وجوعانا
ومستورا وعريانا
فجئت إليك من درب إلى درب
ولم أحمل معى قلبى
فقد أعطيته للحارس المنصوب فى الباب..

* * *

خلال الأرض.. من باب إلى باب
وعبر نوافذ الطرقات والشرفات
يولول صوتها المخبول:
"خذونى فى محفتكم إلى الشمس
لتربط فى ضفائر شعرى الليلى بعض شرائط العرس
خذوا قلبى الى القمر الذى يهتز فى البرْكة
ليطبع فوق خدى البرْكة
هبونى طفلة ضحاكة العينين أو طفلا
خذونى فى سرير الريح
لأرجع من عذاب بكارتى حبلى
خذوا عنى لهيب الطائر المحفور فى صدرى
لأنزف ما تحجِّره الرياح الخرس من لبنى
أنيقونى عبير لفائف الأطفال
دعوا نهدى ينسكبا خلال حدائق النسل
ويا أبناء
تعالوا من ظلام البطن يا أبناء
لترحمنى شفاهكم الإلهية
من اللبن الذى احتبسته فى صدرى المصابيحُ الشتائية
تعالوا من شتاء البطن يا أبناء
خذونى من محفتكم إلى الشمس
لأشرب جرعة من أبحر النعمة.."
يغيب عويلها يوماً، ويأتى، ثم ينقطع
وتنقلها الدروب إلى الدروب تهيم فى الطرقات
مُفزَّعة، يولول صوتها المشبوح
تلاحقها كلاب الأرض عاوية.. بلا رحمة..

فبراير ١٩٦٥

الطفل والحزن

كان يهوى السير عبر الطرقات المظلمة
حينما يهتز فى العتمة قنديل بعيد
ويرى القرية - يوم السوق - تحيا من جديد.

كان يهوى السير فى الأرصفة الرحيبة
يملأ الصدر عبيراً ورطوبة

يرفع الشـــوب ويقـــتـــات من الأرض خصوبة
ويشم الماء والطين،
يغنى حيناً يلمس فى السنبل نعمة.

كـان يهـوى الشـهـب إن دارت ذيولاً من وهج
وتلوى ضوؤها فوق المياه
كـان صـفـلاً يعـشق الليل ويهـوى أن يعود
حينما يسمع تثويب المآذن..

* * *

ومضى.. ذات مساء
يتغنى للقناديل البعيدة
وجمال الأرض والليل العميق
ورأى عبر الطريق
شبحاً يرمى على الماء الحجارة
قال للطفل :
"أنا في الانتظار
قد ترقبتك أعواماً طويلة"
ومضى يعبث فى صدر الغلام
عصرَ التفاحة الحمراء،
ولى فى الظلام..

* * *

وأتى - يوما - على الحىّ غريب
كـان فى كـفـيـه جـرحٌ، على الصـدر علامات غريبة
وبعينيه بقايا من صلابة
ودلالاتٌ خفياتٌ وطيبة
قال:
"إن الحزن قد مرّ عليا
حينما جفت من النهر المياه
حينما جفت من الزيت قناديلى البعيدة
وأتى الموتُ إليا
وطوى الليلة طيا
وطوانى - إذ طوى الليل - وصب
السم فى قلب الحياة
غـيـر أنى - والردى يلهث فى قلبى - انطلقتُ
أنظر الأرض التى شـاخت ومـا زال الصبا فى كتفيا.."

* * *

عامى الخامس والعشرون ما زال يطير
باحثا عن ذلك الطفل الصغير

مايو ١٩٦٠

ملك الأمطار

ملك الأمطار
طفل أشيب
عـيـنـاه تكحّلتـا بالعـسـل الأسـود والأسرار
وابتلّت فى شفتيه الشمس نهارا بعد نهار
واخـضـرّت - من قدمـيـه العاريتين - وأعشبت الأحجار..

ملك الأمطار
يطوى فى كفيه مظلّته الخضراء
ويهش على أغنام الصـيـف بفـرع من صفصاف

ينكفئ على قنوات الطمى ويشرب وجه
الشمس السابح فى التيار
ويجمع فى رئتيه عبير الأرض..

ملك الأمطار
يتسلل عبر حقول العالم
يتسمع صوت حشائشها الخضراء
وحوار القش الراقص فوق خرير الماء
وغناء الألوان القزحية وهى تغمغم فى
الأثمار..

ملك الأمطار
يهتز على إيقاع السعف النافخ فى
المزمار
وينام ويحلم بالسحب الدكناء
وعروش الريح ومملكة البرية..
ملك الأمطار
يملأ جيب عباءته بالقمح
وزبيب الكرمة والزيتون
حتى تألفه الأطيار
وتعشش فى الشعر المبتل
وتعود إليه شتاء بعد شتاء..

يا ملك الأمطار
هبنى شارتك الفضية
خذنى فى حاشية الريح وعمدنى جنديا
فى البرية
علمنى أسرار العالم
نصبنى فى أعراسك عازف قيثار
وامسحنى بالزيت الطيب،
واغسل قلبى..

أبريل ١٩٦٥

الوجه الهارب

جُئنتُ إليك وانتظرّتك تحت لفائف
الميلاد غرغرةً
الطفولة عند منعطف من الجوع
وفوق أسرّة من رعى المسقىّ بالصخب
لأنى كنتُ تحت سنابك الميلاد مرمياً
بلا أبوين
ومنطرحا على أرض بلا ثديين
ومنطفئا تمزقنى الرياح، تسوقنى
بالرعب من باب إلى باب.

* * *

جُئِنت إليك يوم تفتّحت عيناى فى
أرض بلا شمس
وحين تهدلت جميزة الظلمة
وألقت فى دمى بعصيرها الشبحىّ
حتى أثقلتنى
بالرؤى والخوف والصمت
وأسكرنى رفيف الريح بالمقت
فلم أحلم بغير ربيعى المخضرّ فوق
شواطئ الموت
على شفتىّ تتكسر الحروف،
تطير غمغمة التوجع دونما صوت
وفى جنبىّ تنطفئ البشارات
وتنغرس الخناجر والنبوءات
فأسرع فى رياح الأرض.. علك من
زفيف الريح ترحمنى
يتيمٌ قلبى المصلوب فوق مفاصل الزمن
جئنت إليك يوما بعد يوم،
تمد إلى ثدياً طافحا بالعشب واللبن
لتأخذنى إلى آبارك الخضراء
وتغسل فى خفايا الأرض مضغة قلبى
السوداء
ومن ماء القداسة والرؤى والحب
ترضعنى

* * *

جئنت إليك يا وجهاً من الظلماء
ومن قمر الجسور ورعشة الأعشاب
فى النهر
مددت إليك صدراً مثقلا بسنابل الفجر
لتأخذنى خلال ضفائر الشعر
وتسقينى عصير الطحلب القمرىّ
والشعر
وتسمعنى غناء البحر والجميز
والحنطة
فأسرع فى انتصاف الليل يا وجها
يطير
خلال أغنية من المطر
ويضحك فى عروق الأرض من بئر إلى
بئر
ويرقص فى دم الأشجار
فأحلم بالربيع الطيب المغروس فى
عينيك يا وجها
يمر إلىّ عبر قناطر العالم
بموسيقى النبوة والعناقيد الإلهية
فترعبك الربابات الجليدية
وتهرب.. آهة فى صلب مرثية

* * *

وتحت العالم الأرضىّ.. فى السجن
تمر جداول الأصوات عبر حوائط
القرميد

غناءٌ طافح الترجيع بالحزن
وممدود القوافى تحت مقصلة من الطرب
فأسمع قهقهات الجوع
وأسمع صرخة الأيتام من درب إلى درب
تغرغر فى دمى بخرافة الحطب
وفصل النار،
تستسقى الكواكب والرياح الخُرس والأنهار
وتحلم فى دمى بجزائر القمر

تمر جدائل الأصوات عبر حوائط القرميد
فتبتهل البكائياتُ للجسر العريض وموسم الغبطة
وتصرخ فى انتصاف الليل علّك - أيها الوجه
المقدس - تنبت الحنطة
وتدضج فى ظلام البيض أسرابا من الأطيار

أجن إليك يا وجهـا تكحّل بالرياح الخضر والأزهار
وعصر فى الشفاه مشاعل الأقمار
أجن إليك عاما بعد عام.. ربما تَنشقّ
عنك حوائط الزنزانة الرطبة..

أتيت إليك من سفر إلى سفر
تركت جوادى المحزون فوق قناطر القرية
وجئت إليك مرتعشاً خلال شوارع المدن
ركبت عواصف الطرقات واستلقيت فى السفن
وأعرف أن عينيك المغرغرتين بالرحمة
ستمتلئان بالقمر المجنح آخر الصيف
وتنسكبان فى ضعفى
وأعرف أن عينيك المغمغتين باللغة الإلهية
ستخضرّان.. تخضرّان حتى يورق العالم
وأنك - أيها الوجه المقدس - من رياح الليل
تحرسنى
ومن موت الفجاءة فى ظلام الليل تحمينى..

* * *

أكاد أراك فى العتمة
وخلف نوافذ البلور
أكاد أراك فوق المقعد الخلفىّ فى
كل القطارات التى تأتى من المجهول أو تمضى
وأسمع صوتك الفضى
يصلصل فى عروق الأرض حتى يورق العالم..

أبريل ١٩٦٥

بوابة طليطلة

لبست قناع التنكر علّى أسوح بليل المدينه
وأدخل - عبر شوارعها وظلام الأزقة

أخوض في جو أحلامها ورؤاها الدفينه
(وعل رجال الدرك
يقولون في الصبح : كان هنا
تفقدنا واحداً واحداً، وتفقد صمت الرعيه
وأحزانها ومخاوفها، وتفقّد قفل السكينة
وأبوابها الخشبيه)
فقابلني دركيٌ (رأى كلّ من جلسوا فوق عرش البلاد
وعلق في طوقه المتهدل مفتاحَ ميراثهم
وأقنعة الأوجه الملكية)
أشار فأسقط عنى قناعى
-: هنا الباب.. هل جئت بالقفل حتى يتم العماد
فكل مليك له عروة في الرتاج
إذا وضع القفل فيها تنفس أسلافه واستراحوا
وقدسه وارثوه..

-٢-

تخذتُ - من اليأس - سور المدينة
كتابى وحجّى
قرأت تواريخها ورؤاها الخفية
وأورادها ونوافل أعيادها البربرية
وقلبت في كنزها المتجدد من عربات النفايه
وميراثها المتعفن بين المزابل
رأيت عصارة احزانها وخطاها
بقايا طعام رخيص وعقى مواليدها
ومداميك من غائط ورأيت القشور
- وقد مضغت مرتين - وحطت حروف
التهجى ذباباً يطن بأسماء أبنائها أجمعين..

-٣-

يقول لى الدركيُ:
"وكان ابوك الملك
يجئ ويسألنى عن جذور القبيلة
وأفرع انسابها واختلاط دماها
فأحكى وأحكى
ويسألنى عن طقوس الرتاج وباب المدينة
فأبكى وأبكى
وأصمت)

زرعتُ على القبر زيتونةً (في رؤى النوم) مدت ظلال الفروع
وأثقلها الزهر حتى انحنت (كنت من فرحتى
أتشقق كالطمى من قهقهات الدموع
وتطلع من جسدى غابة وتشقّ السنابل
مطالعها في كتاب الضلوع
رأيت الغمامة حبلى) ومن خلل الماء فيها
رأيتُ شرارة برق تطير بزيتونة الحلم،
تهوى بأفرعها الموقده
تشق الحجارة عن ساكنى القبر،
أمى تجر بقايا الكفن
ويصعد هيكلها الشبحىُ وتصرخ جوعاً
لكسرة خبز وحفنة ماء
وتصرخ.. تصرخ.. يرفعنى صوتها من غواشى المنام فيسقط عنى قناعى
وأدخل مملكة الجوع.. تاجى على

الرأس، والصولجان رتاج وقفل صدئ..

وفى ظلمة الليل.. كنت أرى الحاشيه
تهمهم فى الردهات الوسيعه
وتنسج من غمغمات الوقيعه
صدى يتهدّل فوقى ببرق الوساوس
وخوف العدو وخوف الصديق.

وجئت وحيداً، وناديت من جلسوا فوق عرش المدينة
أردّ لهم كل ما أورثونى
وحطمت باب الطقوس القديمة،
خلعت أقفال تتويجهم ودخلت البناء العتيق
أقلّب عينى بين التصاوير..
كانت وجوه الملوك
بكائية تتابع (هذا أنا يا ملوك الفجيعة
أرد لكم نسبى) وأرى عند خط التقاطع
تصاوير وجهى المطارد
وسيل الجيوش الغريبه
يسيج مملكتى المستحمة بالدمع والدم،
كانت سطور النبوءة
عناقيدَ من صرخات القبيلة تحت السنابك
(هنا أعين الراحلين
مفتحةٌ، والأكفّ
على مقبض السيف معروقة يابسه
وورد الجراح يجف
ويلتف تحت نسيج العناكب
فيا أول الداخلين
تأمل ملامح وجهك فوق الحوائط
وجهزْ خيولك
لترحل - قبل اندفاق الجيوش الغريبه
-
لمنفاك بين الزمان وبين المكان..)
أراهم يجيئون تاجا من الشوك حول المدنية
يضيق فتنفر من ناظريها الدماء
ويصطبغ الخبز والكلمات الحزينه
أراهم رؤى فى العيون النواعس
وهمهمة - فى عيون الأخلاء - تضفر زهر الخيانه
وتجدل باقات موتى
(صفوف السبايا تدور
ويلمع ضوء الميادين، تفرخ فى واجهات المتاجر
طيور الإشاعات
يا أول الداخلين
تأمل رسوم الخرائط
وأرغفة الأرض إذ تتآكل تحت السيوف
ويا أول الداخلين
تقبل مصيرك
وجهز خيولك
وزوادة السفر المتجدد.. لا أنت حى
ولا أنت تدخل مملكة الميتين..)
وفوق يدى كان وشمُ الفراشة
وجنية البحر والزهرة الطالعه
بكاء تجمدُ..

(١٩٧٠)

هوامش على سفر الداخل

نعرف أن اللقمة المرسومه
بالضوء والظل على مفارق العالم أو
فى صحف الإعلان

ليست تردّ جوعنا
نعرف أن الأرض فى معاجم البلدان
ليست هى الأرض التى نعرفها ليونةً سوداءَ فى
المهد وجسدا مثقباً بالصمت فى الأكفان
نعرف أن دمنا المسفوح فى شقائق النعمان
يصرخ كى نرد عنه النمل
حتى يظل صارخا منسكبا فى صمم الآذان
لكننا من طول ما تخلعتْ رؤوسنا
تلفتاً.. تعممت بالرهج الظمآن
وانخلعت أبصارنا وسقطت على موائد الأحجار
ننتظر الأمطار
نشرب (حتى نرتوى) من كلمات الراصد الجوى
أو جداول التنجيم..

تعليمنا من أول الصبا حتى إحالة التقاعد
شحذٌ لملكات الحرص والمساومه
نفثٌ فى استغفال جارنا فى قبضة من الملح
وعلبة من الثقاب
نعرف من طبائع النمل ومن طقوسنا الكبيه
كيف نوارى وجهنا الأجرب كى نأخذ بالمجان
دخينة أو كوبة من الشراب
نظل عمرنا نحلم بالسفر
إلى بلاد النفط والجمارك المفتوحه

والأرؤس الفارغة المحشوة
بالرمل والملوحه
والشبق الغبى والمراهم الجنسيه

فى الليل.. كان سجان الرياح والزنزانه
مسقوفةً بسقط الأحزان
يا أيها السجان
امنحهمو "علاوةً دورية"
أحكمْ رتاج البيع والشراء
حتى يصير درهم الزيت وقطعة الصابون
قضية..

حين قتلتُ (فى زمان الحرب) عافت الرمال جسد ى
أسلمنى نهارُها القائظ غيلةً للدرك الليلى
ساءلنى:
يا أيها الجندى
كيف رجعت حافيا ممزق السترہ
وأنت والأسرة
لستم كفاء زوجين من الأزرار !!

حين وضعت تحت إبطى جمجمتى
تلقفونى ساعة فساعه
وعلقوا على صدرى شارة الشجاعه
وأولموا ولائم الإذاعه
وجففونى فى قصائد الشعر
وصرت فى مآتم الربوع
إشاعه..

كتاب السجن والمواريث

عذابات سرية

شربتُ مرق الأحذية المنقوعه
فى الخوف والنحيب
أكلت ما يخبزه الأسفلت
فى جوفه من حنطة التعذيب
وافترشت جوارحى حشية تملؤها بالمقت
الأوجه المقلوبه
والأعين المثقوبه
وحينما انكفأت تحت الصمت
سمعت ما تقوله البيارق المرفوعه
والأرؤس المقطوعه..
(١٩٦٨)

الحصان والرأس

(من الخرافة الشعبية)

وقفت على شاطئ البحر انتظر السفن العائده
فأدهشنى أن رمل الشواطئ كان يسافر
وأن كتاب الغرق
يسطره بين حبة رمل وحبه
غناءٌ محاصر.
رأيت الخيول الغريبه
تمد من البحر أعناقها الطافره
وتصعد من زرقة الماء والملح..
ينقش توقيعها السنبكىُّ صكوك الرؤى
البائدة
وتترك فى أذن الأرض قرط الصهيل
وفى قمحها منجل الحمحمه
فتنزف شمس الأصيل
تخثرها الدمويّ على الطرق المعتمه
ويقتتل الطير فى الريح
لما أدرت العيون
إلى النهر.. كان بأعماقه المظلمة
تفور البطون التى أنتنتْ
والرؤوس التى أكلتها الحشائشُ
والأذرع الميته
تفور وتزحف نحو المصب..
سبتمبر ١٩٧٠.

عقم الإخضرار والتجسيد

أمى ولدتنى ذات مساء
فانسربتُ روحى فى ضوء المصباح
وهربتُ خلال الظل ولون الماء
ودخلتُ عبيرا فى ذرات الريح
ولبستُ قميص الصمت
وأكلت الكعك الأسود فى أعراس الموت
* * *
أكرهنى العالم أن أتجسد فى عينين
(عذبنى أنى أملك هاتين العينين
عيناى السوداوان
فى ليل القبو الدامى شباكان
بئران انسكبت فى أغوارهما النيران
وتعارك صدرُ الأرض ونصلُ الشمس.)
هجرتنى موسيقى الأفلاك
فهربت إلى ليل الأسماك
ودخلت البحر الأبكم والأغوار

فتراكم فوقى الموجُ، هربت إلى الأشجار
عصفوراً مشتعلاً بالنار
فتهدّم فوقى سقفُ الهاوية الزرقاء
جسدنى الرعب الأخرس فى قدمين
(عذبنى أنى أملك هاتين القدمين
قدماى الضامرتان
فى طرق السعى الباطل مركبتان
واحدة تمرق فى الطرق الجبليّه
والأخرى تهوى فى القيعان)

أكرهنى العالم أن أتجسد فى وجه مهجور
أكرهنى أن أتراقص فوق حبال الصوت
فانفضح اللاعب حين تَعَرىّ تحت النور..

صوت الخيبة

دخلتُ غابة الجسد
فعدتُ دونما يدين
دخلت غابة الحروف والفواصل المزخرفه
فعدتُ.. فى يدى جمجمتى المجوّفه
دخلت غابة الضمير
فعدت.. فى دمى خناجر القصدير
دخلتُ فى عباءة المدينة
فانفتحتْ أبوابها الحصينه
وحينما استدرتُ للرجوع
تَشَبَّثَتْ أصابعُ الأحجار
بما ارتديتُ من مناسج الأسفلت
تشبثت بما ارتديت من خلاخل الأشعار
تشبثت بما رضعته من لبن الهزيمه
وانطبقت مداخل الأزقة القديمه
تقول لى: تعال
فالجوع فى القرى وفى المدينة

* * *

الجوع فى القرى معْشَوْشِبُ يَخْضَر
فى حشائش الجداول
يصفرُّ فى السنابل
يسود فى لفائف الأطفال والوجوه
يبيضُّ فى حوائط المقابر
يطير حينما تغتسل السماء
ملوّناً فى قزح الأصائل المطيره..

* * *

الجوع فى المدينة
يصفر فى انسكابة الجدائل
يخضرّ فى المزابل
يسودّ فى حدائق الأسفلت والسكوت
يبيضّ فى القصائد المخنثة
يطير فى شوارع الزجاج والأحجار
ملونا فى الصحف الفقيرة
معطرا بما يفوح من جوارب الأموات فى الظهيره..

* * *

لقد وُلدْتُ ميتا
فنفَخْتُ فى صورتى الفصول
وغسلتُ ملامحى بالجوع والحقول
فجئتكم لكى أقولَ
أو أموتَ لو ظللتُ صامتا..

الحياة الثقافية

وليد الخشاب - رانية خلاف

شهادات عن مطر...

مطر مطر

كانت بداية تعرفي على شعر محمد عفيفي مطر من خلال مجلة (الشعر) التي صدر عددها الأول في يناير ١٩٦٤ برئاسة الدكتور عبد القادر القط، وأذكر أن أول قصيدة قرأتها له كانت في أحد أعداد هذه المجلة بعنوان الديك الأخضر، وفي عدد اخر قرأت أول رأى في شعره لغالى شكرى شفاه الله، واتضح لي على الفور، في حدود ثقافتي الشعرية وقتها، أنني أمام كتابة شعرية مختلفة، على مستوى الرؤية والتشكيل والمعجم.

صلاح اللقانى

كانت هذه الحقبة هى حقبة صلاح عبد الصبور وحجازى، بالذات عبد الصبور، كانت الدراسات النقدية تترى لتاسيس القصيدة الحديثة نظريا وجماليا لعز الدين إسماعيل والنويهى وعبد القادر القط ومحيى الدين محمد وغالى شكرى واحمد كمال زكى وغيرهم، وكانت الشواهد الشعرية في تلك الدراسات دائما وفي أغلب الأحوال ماخوذة من اشعار صلاح عبد الصبور ثم حجازى ثم بعد ذلك من شتى من الاسماء، ولكن في ركن المشهد كان محمد عفيفى مطر قابعا مثل البذرة المدسوسة عميقا في تربة حياتنا الثقافية.

كان وقتها مقيما في كفر الشيخ فجرى عليه ما جرى على كل من تورط في هذه الورطة الجغرافية في بيئة ثقافية تجعل من محل الإقامة عنصرامن عناصر التقييم الادبى وعاملا من العوامل الداخلة في توزيع مغانم الشهرة والتلميع والمناصب الرسمية.

كانت سنوات تشكلى الأدبى، وكانت اليقظة حادة والمتابعة لكل نفس شعرى دؤوبة ومستقصية، ومازالت في أوراقى القديمة حتى الآن قصاصات من ملحق الاهرام الادبى تحمل قصائد من الخرافة الشعبية ويتحدث الطمى كنت اقصها من الصحيفة واحتفظ بها، ومازالت اصداء مناقشة ديوان ملامح من الوجه الأمبادوقليسى في برنامج مع النقاد الذى كان يقدمه إبراهيم الصيرفى بالبرنامج الثانى ترن في ذاكرتى.

وصدرت (سنابل) في كفر الشيخ لتؤكد ملمحا من اهم ملامح الظاهرة التى يمثلها محمد عفيفى مطر فهو اول شاعر كبير ينبت ويترعرع ويتثقف ويبدع ويؤثر بامتداد مصر وبامتداد الساحة العربية من خارج عاصمة البلاد، وإذا كنا نراه الآن بشكل دائم بين زهرة البستان والاتيليه وغيرها من الأماكن بالقاهرة، فما هو في الحقيقة سوى ضيف عليها وإن كانت لهذا الضيف شقة خاصة في إحدى ضواحيها، فقد اكتمل اثره وتاثيره قبل هذه الإقامة شبه الدائمة بكثير.

وهذه الحقيقة لابد أن يكون لها اهمية خاصة لدى شاعر مثلى ماخوذ داخل نسيج هذه البنية الثقافية

الغـيـبـة التى اصبح لـهـا اليات ثابتة فـيـمـا يخص المتابعة والاهتمام والتقدير وإلقاء الضوء على المبدعين.

صدور (سنابل) فى كفر الشيخ ، وبإشراف شاعر مقيم فى كفر الشيخ ، والدور الذى لعبته فى الثقافة المصرية فى تلك الفترة بطول وعرض مصر ، وطبيعة هذا الدور وحجمه وتاثيره وامتداده ، والظروف التى ادت إلى إغلاقها ، ملف اخر لابد من فتحه يوما ما باعتباره اول تحد حقيقى فى تاريخ ثقافتنا المصرية ضد مركزية العاصمة واول مقرطة ثقافية للجغرافيا فى مصر.

ومع صدور (سنابل) انفتحت نافذة واسعة أمام الشعراء والأدباء والمثقفين فى مصر ، وباستحياء شديد ارسلت لمطر قصيدة لى بعنوان (أو ليس) وكان لرده على فى المجلة اثر عميق مازال ، حتى الآن ، يسند هشاشتى النفسية حين تتعرض لجلافة واقعنا الثقافى.

ملمح آخر فريد فى الظاهرة التى يمثلها محمد عفيفى مطر ، فعلى الرغم من التهميش الواضح والمقصود من المؤسسة الثقافية الرسمية له ولدوره فإن الموجة الثالثة من موجات الشعر الحديث فى مصر ، وهى ما اصطلح عليه بجيل السبعينيات ، مدينة له بالكثير على صعيد الرؤية والتشكيل ، بصرف النظر عن درجة الاعتراف من قبل بعض السبعينيين بذلك ، وبصرف النظر عن إنكار البعض أو تطاولهم، فالتاريخ الأدبى لا يكتب حسب أوهام الأدباء عن الذات وعن الآخرين.

ومحمد عفيفى مطر له خاصة لا يمتلكها إلا كبار الشعراء ، فهو يتسلل إلى الحاسة الإبداعية لغيرة مثلما يتسلل عبير الوردة إلى حاسة الشم ، ولذلك فاتهام جيلنا من النقد الجاهل بانه يقلد عفيفى مطر لم يكن من فراغ وإنما كان قصورا فى رصد الظاهرة وتسميتها وتحليلها تحليلا علميا دقيقا .

كان نقاد الغفلة قد اختصروه فى كلمة واحدة ووحيدة هى الغموض ، ولما كان الغموض ملمحا بنيويا من ملامح القصيدة السبعينية فقد كان الاتهام جاهزا امام قضاة الحركة الذين تم تنصيبهم بقوة اللقب العلمى او المنصب الرسمى أو الإمكانيات الطباعية المتاحة لهذر هم بسخاء . ولكن محمد عفيفى مطر كان موجود فى القصيدة السبعينية باعتباره واحدا من ابائها الشرعيين، وكان مشروعه الشعرى هاديا ومرشدا للأسماء الأساسية من جيل السبعينيات الذين نجحوا فى الاستمرار والتطور وبناء مشروعهم الخاص من خلال جدل التقاليد والموهبة الفردية.

اليس من المخجل ان وطن البارودى واحمد شوقى وحافظ الذى قاد عملية الإحياء والنهضة الشعرية ، والذى يتعرض فى الآونة الأخيرة للتعريض بإنجاز شعرائه من المشرق والمغرب ، ثم يكون من ابنائه موهبة فى حجم محمد عفيفى مطر ، وقامة على قدر إنجازه الشعرى دون ان تلقى من وطنه الرعاية والتكريم والاعتراف.

واليس من المخجل أن يكون من السهل المتاح الحصول على كتابات الزعر والحرافيش والجعيدية ، ثم يصعب بل ويستحيل حتى على الشعراء انفسهم الحصول على دواوين محمد عفيفى مطر.ويا بؤس الوطن الذى يعلق فيه محمد عفيفى مطر من اطرافه ويفرق فيه بين نصر أبو زيد وزوجه ويقتل فيه فرج فودة ويحاصر فيه الإبداع والفكر الحر، ويطل علينا فيه فقهاء الدم من تلفازه ومنياعه.ويا بؤسنا من نشيد الصحارى.ويؤسينا في نشيد الصحاري

الإسماعيلية .. من فلسطين لروسيا

وليد الخشاب

لا يمكن أن تفى مهرجان الإسماعيلية الأخير حقه. فكم الأفلام الهامة يفيض عن كل المساحات المتاحة فى الصفحات المتخصصة.

لكن اختيار المهرجان للأفلام يسهل تنظيم التغطية، لأنه انطلق من محاور القضايا الهامة التى يثيرها الفيلم، هكذا نجد أفلاماً ذات هم تجريبى أو أفلاماً عن قضايا ساخنة مثل البوسنة والهرسك، الصراع العربى الصهيونى، انهيار الاتحاد السوفيتى، أو أفلاماً تواكب الاحتفال بمئوية السينما. لن نستطيع استعراض كافة هذه المحاور، لذلك سنقتصر على ما جذب انتباهنا وعلى ما نتصوره أكثر أهمية من غيره.

فلسطين .. لبنان .. سيناء

عرض المهرجان فيلم "المنام" لمحمد ملص، وهو إنتاج ١٩٨٨، إن كانت مادته قد صورت فى المخيمات الفلسطينية، قبل اجتياح لبنان عام ١٩٨٢. فعنوان الفيلم إشارة ساخرة ومريرة على محتواه، فهو عبارة عن لقاءات مع لاجئين ومقاتلين فلسطينيين يحكون أحلاما حلموا بها فعلاً. تدور الأحلام فى المنام حول نفس موضوعات أحلام اليقظة: الحلم بالنصر، العودة للوطن، بحياة كريمة، الحلم بالنصير جمال عبد الناصر أو بأن ملوك النفط يسجنون المقاتلين الفلسطينيين.

هذا عن مضمون الحكى، أما الصورة، ففى مقدمتها شخصية راوى الحلم فى لقطات مكبرة ومتوسطة، تخلق حميمية معه وتركز عليه، حيث لا تتحرك الكاميرا إلا قليلا. إلا أن تناقض

الصورة مع الحلم يفجر الأسى والسخرية معاً . فخلفية الأشخاص تنطق بالظروف الصعبة التي يعيشون فيها وباستحالة أن تساعد على تحقيق الحلم ، وأحياناً تكون الخلفية هي الحلم ، حين نرى صورة جيفارا وأمامها مقاتل فلسطيني يتشبه بالثائر العظيم ويحكي عن نضاله ، ثم تتسع الصورة لنكتشف أنه مبتور الأطراف.

وأحياناً أخرى ، تتخلل روايات الأحلام مشاهد لجنازات الشهداء ومقابرهم، يتحول المنام من حلم إلى منام أبدي . هنا، دائماً ما تصاحب تلاوة لسورة يوسف مشاهد شواهد القبور، ليتأكد لنا سبب بعد الأحلام عن المنال : إن الفلسطينيين أخوتنا ، أسلمناهم للجب أو الذئب ثم افتعلنا البكاء ، تماماً كما حدث لابن يعقوب.

ولكي نقيس مقدار الألم ينبغي أن نذكر أن كل ما سبق تم تصويره قبل اجتياح لبنان ومذابح صابرا وشاتيلا . ماذا لو صور ملص فيلمه اليوم؟

يجيب عن هذا السؤال فيلم جان شمعون "رهائن الانتظار" الذي يتتبع حكاية طبيبة لبنانية وقد

حاجز بيتنا لخالد الحجر الذي اثار عرضه في المهرجان ضجة كبيرة

عادت للوطن في الجنوب ، بعد عشر سنوات من الغربة . عبر حكاية ليلى نور الدين ، نسمع حكاية لبنان بل وحكاية الوطن العربي كله، إزاء العدوان الإسرائيلي.

تحكي ليلى ، طبيبة الأطفال عن أطفال القرية الذين فتحوا عيونهم على أصوات القصف وعن الفزع الذي ينمو معهم . وتأتي اللقطات التسجيلية لتذكرنا بالمذابح التي تعرض لها أطفال الجنوب ، حين تعمدت إسرائيل إطلاق صواريخها على المدارس وعلى حافلات التلاميذ ، فنرى الأشلاء مختلطة بالحقائب ، بالمقاعد ، بالدماء.

في "رهائن الانتظار" أيضاً يلجأ المخرج للقطة القريبة لتدخل في علاقة حميمة مع البطلة ، كما لا يستعين بتعليق، بل بصوت الشخصيات ، مما يزيد الحميمية ويضفي إحساساً عميقاً بالصدق والواقعية ، تماماً كما في فيلم "المنام" لمحمد ملص. لكن عندجان شمعون ، كثيراً ما يتسع الكادر لأكثر من شخص في لقطات متوسطة ، ليقدم جيران ليلى وأسرتها.

كذلك تتحرك الكاميرا أكثر لتقدم الحياة اليومية البسيطة لأهل القرية

فتستعرض قيامهم بأعمال المنزل أو تتابعهم فى تجوالهم بين الأنقاض، بعد القصف الإسرائيلى. أما أكثر حركات الكاميرا تعبيراً، فهى حركة العدسة "زووم إن" من القرية صعوداً إلى القاعدة الإسرائيلية المقامة على ربوة والمشرفة على المنازل. تشكل هذه الحركة إيقاعاً يتكرر وتأكيداً لمعنى القهر والعدوان الجاثم - فعلا لا استعارة - على أنفاس القرية، مطلاً عليها من عل وبادياً فى هيئة شجية رهيبة.

لكن جمال الفيلم يكمن فى الأمل الذى يمنحه، من خلال عرضه ببساطة للعبقرية اللبنانية التى تواصل الحياة والبناء رغم الحرب الأهلية ورغم الاحتلال الصهيونى، فنرى أهل القرية يعيدون بناء ما تهدم ويواصلون الاهتمام بشئون حياتهم اليومية بل وممارسة نشاط اقتصادى متطور كالتجارة والتعامل فى الأوراق المالية. كما يرتبط هذا الأمل بالوعى، من خلال مشاهد لقاء الطبيبة بصديقتها اللاجئة الفلسطينية. نحن نرى ظروف اللاجئة الاقتصادية المتواضعة ونسمع من معارفها اللبنانيات درساً هاماً، إذ يقلن لها:

"تعلمنا مما حدث لكم فى فلسطين ولن نترك ديارنا فى جنوب لبنان مهما حدث". فقد عرفن أنهن لو نزحن لضاعت الأرض.

الأمل والألم هما دفتا العمل ودليلا التعامل مع العدو الصهيونى. هما الفرعان اللذان نبتت بينهما أفلام المكرمين فؤاد التهامى وقيس الزبيدى. باستثناء "شارع قصر النيل"، الذى يحمل وجهة نظر فؤاد التهامى على حال الوطن، بعد تغريبة السبعينيات والثمانينيات، تدور أفلامه المعروضة فى تكريمه حول حرب الاستنزاف، لتذكرنا بتاريخ لم تجف دماؤه بعد.

إن كنا نتألم من الخراب الذى حاق بمنطقة القناة، فإننا نشحن لرد العدوان ونشعر بالتفاؤل بفضل مثابرة رجال جيشنا البواسل. هذا ما نشعر به حين نسمع صرخة فؤاد التهامى "لن نموت مرتين" ونستعيد ذكرى بواسل معركة "شدوان" ونراهم بين "الرجال والخنادق" أو يتدربون على استخدام "مدفع٨".

أما فى فيلمى قيس الزبيدى، تعلو نبرة الألم عندما ننظر إليهما بعيون الكبار ويبزغ الأمل حين ندرك أننا نشاهد أطفال اللاجئين الفلسطينيين يحلمون بحياة أفضل رغم المنفى والاحتلال والفقر.

وفى "بعيداً عن الوطن" صور قيس المخيمات ثم عرض الأفلام على الأطفال وسجل ردود أفعالهم.

فجاء شريط الصوت يحمل براءة أطفال يتذكرون ألعابهم وذويهم، بينما تحكى الصورة لنا نحن الكبار بؤس حياة اللاجئين. ويزيد من ألمنا أننا ندرك ذلك البؤس، بينما لا يدرك الأطفال أبعاده، ويكتفون من الدنيا بفرح بسيط، وليد ذكريات بريئة وأحلام سلمية: كلهم يريدون أن يكونوا أطباء ومعلمين. لم يتمن أحدهم أن يكون مقاتلاً.

وفى "شهادة الأطفال الفلسطينيين فى زمن الحرب" صور قيس الزبيدى أطفال اللاجئين وهم يرسمون لأول مرة، فإذا هم يرسمون الدبابات والطائرات تقصف بيوتهم. هكذا تلتقى بهجة الرسم مع الواقع المرعب الذى يعيشونه حتى صار جزءاً من حياتهم اليومية، على

أمل الخلاص يوما.

تحريك .. الاشتراكية

قبل سنوات ، كان الألم يحفزنا والأمل يحدونا . لكن بعد أن فقد العرب دعم الصديق السوفيتي زاد الألم على الأمل . في مهرجان الإسماعيلية عرضت عدة أفلام تشير لحال العالم بعد انهيار الاتحاد السوفيتي أو تراجع نتائج التجربة السوفيتية أو تثبت أن تغير اتجاه الريح في موسكو لا يعني بالضرورة فشل الاشتراكية أو خطأ تحليلاتها.

لفت فيلم "جاجارين" أنظار الجميع ، لاسيما أنه حاز جائزة أفلام التحريك القصيرة في مهرجان كان ، العام الماضي.

في أقل من ثلاث دقائق ونصف في ملعب للريشة الطائرة نرى دودة أكثر حماسا من أقرانها وأكثر رغبة في التعلم ، تدخل في "ريشة" تشبه المركبة الفضائية ثم تطير فعلا إذ تتقاذفها مضارب لاعبي الريشة الطائرة وعندما تعود إلى الأرض تتقيا من الإعياء. حينئذ تنمو لدى كل الدود أجنحة ويطير الدود بعد أن صار فراشا ، إلا الدودة الرائدة ، فإنها تتقيأ بسبب فكرة الطيران.

عنوان الفيلم هو ما يجعل منه أكثر من قصة مضحكة ويجعل منه استعارة ساخرة لتاريخ الاتحاد السوفيتي ولواحد من أهم إنجازاته ، تجربة الفضاء . عنوان الفيلم - يماهي بين الدودة وجاجارين ، فيبدو أول رائد الفضاء في التاريخ مجرد لعبة تتقاذفها بيروقراطية الحزب ويبدو سقوط البطل والدولة نتيجة لأنهم تعجلوا الانتصار في السباق ، فلما طار الكل حين سخت الظروف ، كان الاتحاد السوفيتي قد خرج من الساحة ومن التاريخ . ربما رأينا في الفيلم بصيرة نافذة أو قسوة وتجاوزا لايليقان بتجربة عظيمة.

لكن على أي حال ، المؤكد هو أن جاجارين قد سقط وتبعه الاتحادالسوفيتي بعد ذلك بثلاثين عاما.

يتناول فليم "انعدام الوزن" الفرنسي البولندي نفس موضوع مغامرة الاتحاد السوفيتي في الفضاء ، لكن بشكل تسجيلي حي وجاد . الفيلم عادي : لقاءات مع رواد فضاء سوفييت ولقطات أرشيف نادرة لكن المونتاج السريع وتناول القضية جعلا من الفيلم عملا مؤثرا. وإن كان يدخل في إطار مراجعة تاريخ وإنجازات الاتحادالسوفيتي.

يحكي رواد الفضاء تجاربهم لا من منطلق البطولة وانتصارات الثورة ولكن من منطلق أحاسيسهم الفردية العادية : إحساس الإنسان بضآلته إزاء لا نهائية الكون ، حاجته لأهله وللجنس ، لذة المغامرة والخطر ، والأهم من ذلك إحساس رائد الفضاء أنه ترس في آلة كبيرة تحركه الدولة ، وتجرى عليه التجارب وتفض خصوصيته ، حتى إنه يعطى تقريرا عما يفعله أثناء قضاء حاجته ، إحساس أنه ريشة طائرة تتحكم فيها الريح.

إلى امتداد نفس قضية انهيار الاتحاد السوفيتي ينتمي فيلم "النهاية" المقدوني ، الذي يرسم بالتحريك صورة النظام العالمي الجديد.

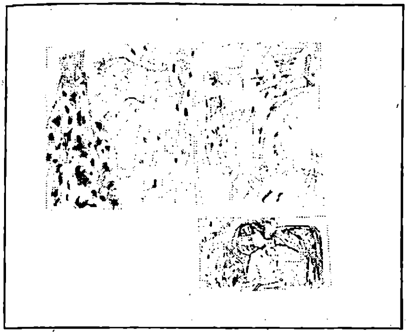
يدان تتصافحان وتتبادلان وثائق الصلح ثم تتضافران لتصيرا

حبلا يدور في تروس على الناحيتين : يمينا ويسارا وأخيرا ينقطع الحبل وتتبعثر التروس في فوضى . ثم ينتهي الفيلم بحلم: تندمج التروس وتغنى معا أغنية رقيقة.

ربما بدا الحلم بعيد المنال، لأن تروس الجانب المنتصر لن تقبل بالاندماج في سلام مع الأضعف ، بل هي تحاول دائما أن تستعبد الجانب الذى لا يبدى مقاومة . على كل حال ، نحن نتفق مع تشخيص الفيلم لحالة العالم اليوم : تروسه مبعثرة وتدور في فوضى ، محدثة قلاقل ومجازر وظلما اجتماعيا.

لذلك لم تزل تشخيصات الاشتراكية لمشاكل هذا العالم سليمة: لم يزل هناك ظلم واقع على البشر نتيجة سوء توزيع الثروة والصراع بين المشروعات الخاصة - ولو على مستوى الدول . هذه حالة رصدها ببساطة فيلما التحريك : الإيطالى "دومو" والمصرى "هكذا تبدو" لرحاب أنور.

في "دومو" ، نرى عائلة بورجوازية تعيش حياة هنيئة سعيدة: الكل مبتسم ومرح ويمارس طقوس الحياة اليومية بابتهاج شديد:

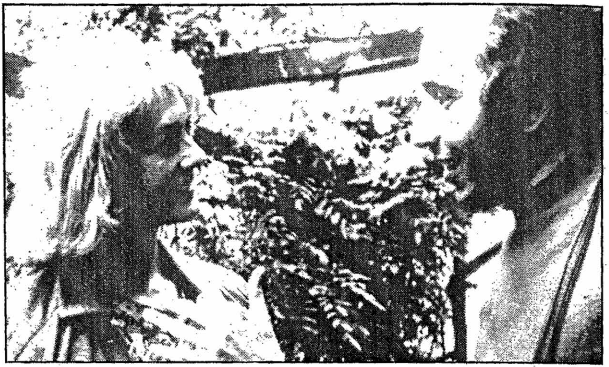


الفيلم الفرنسي شهرزاد للمخرجة فلورانس مياي وفاز بالجائزة الاولى في التحرك

يستيقظون ويفطرون ، إلخ . ثم يخرج الأب مبتسما ليركب دبابته ، ويدك منزل أسرة فقيرة والابتسامة لا تفارقه . ثم يعود مبتسما للمنزل السعيد ، ليدخل في مرمى دبابة أخرى ، قد تكون لرجل أعمال منافس ، أو لكادحين يدافعون عن أبسط حقوقهم : الحياة الكريمة.

هذه السخرية الناشئة من المفارقة بين سعادة الأسرة وابتسامة الأب ، وبين العمل الوحشى الذى يقوم به ماتزال علامة على مجتمع اليوم. فرجل الأعمال الذى قد يمارس أكثر الأعمال مسالمة إنما قد يكون السبب في إفقار عائلات بأسرها ، ولو لمجرد أنه لا يدفع ضرائبه ، ومع ذلك كل شيء يمضى بابتسام ، حتى تدخل "حوت" ليأكل حوتا أصغر . وأحيانا ليس من حل أمام المغبونين إلا المدافع ، ليعلو صوتهم على ضجيج آلات عد النقود.

أما في "هكذا تبدو الحياة" ، لرحاب أنور فالقضية ترد إلى جذور أسطورية ، لا اجتماعية فحسب ، تقول رحاب إن فيلمها تساؤل عن الحياة والموت ، إلا أنه يبدو صراعا على الملكية . تبزغ وردة من أرض جرداء ثم يبزغ بعدها زوجان من الرجال والنساء ،



فينسيا ردجريف تتحدث الى فاروق عبد العزيز .. أحد الافلام الهامة خارج المسابقة

يتزاوجون . وما ان تتكون الأســرة ، حــتى يبـدأ الصــراع على امــتــلاك الوردة : يمـتــزج كل زوج ويصير عينا تنظر للوردة الوحــيــدة في العــالم ويحاول قطفها ، فتتحول إلى وحشين يصطرعان ثم يختفيان. كاننا بإزاء رسم اليجورى متحرك للأفكار الاشتراكية التاسيسية عن الأسرة والملكية والصراع بين البشر داخل الطبقة الواحــدة . وفي الوقت نفسه كاننا بإزاء أسرة قــابيل وأســرة هابيل تقتتلان في صراع على مـصالح مـادية لا لمجرد أحـاسـيس بـالغـيـرة ، للرغـبـة في الاسـتـئـثـار برأس المال لا بعطف الإله.

ينتهي الفيلم باختفاء الوحـشـين وهي نهـاية مـحـتملة لصراع رؤوس الأمـوال وربمـا قـصـدت المخرجة إدانة اخلاقـيـة للجـشـع لكن المؤكـد أن الطابع الأسطورى لفيلمها هو احد مـفـاتيح جـماله وقد تجلى على مـسـتوى الشكل في صراع سيمترى بين كتل البشر التي تشغل أركـان الكادر الأربعـة ثم يمـيـنه ويسـاره، بـينمـا المجور دائمـا هو الزهرة الوحيدة ، كما قوى مظهر الصراع استخدام المخرجة للونين الأبيض والأسـود فــقـط . بالإضــافــة إلى انطبــاق اللونين يغـذى فـكرة الـتـنـاقض بـين قطبين، الخير والشر مثلا ، التى عـادة مـا تنبنى عليها الأسطورة.

* * *

في الإســمــاعــيليــة ، استمتعت العين بالعديد من الـتـجـارب وأشـعل الرأس بالتفكير في قضايا كثيرة وهذا معيار أساسى للنجاح . لكن تذهب متعة الفن ويبـقى الـتـاريخ مشكلا لا تحله السعادة ، بل العمل ، خارج مـيدان الفن.

مسرح فرناندو آرابال .. قراءة فى شخوص مسرحية تشابهنا كثيرا......

رانية خلاف

بدأ المسرح فى أسبانيا كمسرح شعرى وكان مديناً بنجاحه وشيوعه بين الجمهور إلى قوة الشعر فيه ووصلت إلى الحركة الادبية أوجها فى أسبانيا خلال العصر الذهبى (١٥٨٠-١٦٨٠م)، الذى يتميز بخصوبة العناصر الموضوعية التي يتألفها فهى تمتد من التراث الملحمى الذى أزدهر فى العصر السابق عليه إلى الوقائع التاريخية العالمية والقومية وذات الطابع الدينى وتلك المستمدة من الحياة اليومية.

وقد ترتب على هذا الشمول تقارب الحدود بين الأجناس المسرحية التقليدية فقد امتزجت فى بوتقة هذا العصر الذهبى المأساة بالملهاة بمفهوم كوميدى خاص من هذه العناصر فى بوتقة رؤية فنية واحدة. (هذا ما سنلمحه فى العمل الأول الذى سنعرض له نزهة فى الجبل» لآرابال حيث يختلط المعقول باللامعقول.. الكوميدى بالتراجيدى بطريقة فنية متميزة).

وقد بدأ العصر الذهبى الثانى مع الجيل الذى تتلمذ عليه لوركا والذى اتخذ من عام ١٨٩٨- حيث وصل الجزر السياسى والعسكرى لأسبانيا إلى مداه- نقطة انطلاق لمرحلة أخرى من المد الثقافى والأدبى.

كتب بايى انكلان أولا شعر المسرح فقدم تجارب ذات طابع مأساوى عنيف ثم ما لبث أن بدأ مرحلة أخرى بالثلاثية النثرية «الكوميديا البربرية» ركز فيها على بقايا الإقطاع فى المجتمع الأسبانى معلنا قدرا من التمرد الذى تبلور ليغدو ثورة أصيلة فى «الشنيع المجال» التى كشف فيها عن الوجه القبيح والمزعج والمضحك معا لإنسان المدنية الأسبانية فى مطلع هذا القرن.

كانت الحرب الأهلية التى عانت أسبانيا ضراوتها إبان العقد الرابع من هذا القرن حدا فاصلا بين مرحلتين متميزتين تماما لا من الناحية السياسية فقط وإنما من وجهة النظر الفكرية والثقافية بصفة عامة، والأدبية على وجه الخصوص، ذلك أن هذه الحرب كانت ذروة فوران اجتماعى وغليان فكرى استحالت فيه المعايشة السلمية بين القوى

الاشتراكية التى اتسمت بالارتجال والتطرف، وانصار النزعة ، المحافظة الذين تضافرت اقواهم مع كثير من العوامل التاريخية لتمويل مجرى التطور لصالحهم إلى حين.

وقد أصبح الطابع الغالب على المسرح الأسبانى بعد الحرب الأهلية وطيلة العقد الخامس من هذا القرن هو الهروب بشقيه المادى والمعنوى، أما الهروب المادى فقد تمثل فى هجرة بقايا الكتاب الواعين بمسئوليتهم الأدبية إلى أمريكا اللاتينية بعيدا عن ضجيج الطبول التى اعلنتها جهالة الجيوش المنتصرة ومن أهم الكتاب الذين يمثلون هذا التيار النيخاندرو كاسونا وماكس أوب ، كانت أعمال كاسونا تمثل نزعة هروبية تضرب فى متاهات غيبية تتلاشى فيها الحدود الفاصلة بين الحلم والواقع وتحتل مركز الثقل فيها مشكلات ذات طابع هروبى ميتافيزيقى تتعلق بالخير والشر... الموت والحياة وهى نزعة عميقة الأصالة فى الأدب الأسبانى. كانت النتيجة التى ترتبت على هذا الموقف الذى جعل من الأدب سلاحا سياسيا مباشرا أن اتسعت الهوة بينه وبين جمهوره وتفاقم الوضع فيما يتصل بإمكانياته للعرض والنشر واصبح مسرح أقلية لا بما يتضمنه من قيم طليعية أو بما يعتمد عليه من صيغ تجريبية فقط ولكن بما يعبر عنه روح موتور يستنفذ كثيرا من طاقته فى مسار الرفض والإدانة.

وإذا كنا قد تعرضنا بشئ من التفصيل لتاريخ المسرح الأسبانى وخاصة فى فترة الحرب الأهلية فذلك لأن الحرب الأهلية كانت من اهم العوامل تاثيرا فى فكر فرناندو أرابال وأكثرها وضوحا فى كتاباته، فعندما بدأ التمرد العسكرى فى مدينة مليلا Melilla فى ١٧ يوليو ١٩٣٦، تم القبض على والد ارابال وزج به فى السجن، كما حكم عليه بالإعدام وكان ضابطا فى الجيش رفض الانضمام إلى المتمردين. وفى عام ١٩٤٠ استقرت أسرة ارابال فى مدريد وبدأت مرحلة هامة فى حياة وأعمال الكاتب، فمنذ ذلك العام شعر ارابال بالجوع المادى والعاطفى الذى ميز فترة ما بعد الحرب بانتسابه إلى قطاع شديد الخصوصية من المجتمع وهو البرجوازية الصغيرة التى سحقتها الحرب الأهلية. كان لأرابال مكانا هاما فى تلك الطبقة الإجتماعية وباتصاله – منذ عام ٥٢- بدوائر المعارضة اكتسب ارابال سخريته السوداء وأعلن القطيعة مع الأعراف الاجتماعية بشكل خاص نظرا لتجربة الأب المفقود والصعوبات الاقتصادية التى نشأت عن تغيبه فضلا عن اتصاله بالقوى المعارضة لنظام الحكم. إلا أن المجتمع الأسبانى كان يرفض أعماله منذ أول عرض «عادى» عام ١٩٥٧، منذ ذلك الحين قدمت أعمال ارابال بشكل متقطع على المسرح الجامعى والمسرح المستقل فى عروض فردية، وبينما كان مسرح ارابال يطوف العالم (بعد أن تبنته عروض النوة NO اليابانية عام ٧٤) أعاد فيكتور جارسيا إخراج مقبرة السيارات وعدد من مسرحياته التى كان الناس فى أسبانيا يجهلون وجودها أو ينتقدونها لأنها لم تنشر بشكل جاد ومتصل حتى

في سنوات الانتقال السياسي الأول.

ويتضمن مسرح فرناندو ارابال اليوم نحو مائة عمل مسرحي بداية من «نزهة» عام ١٩٥٢ وهي إحدى أشهر مسرحياته في التنديد بالحرب الأهلية وحتى مسرحية «lullya» عام ١٩٩٢، كما كتب عددا من الروايات والأعمال الشعرية وهكذا تعددت أعماله حتى يمكن القول بانه واحد من أندر الكتاب الأسبان الذين يشاركون اليوم في الحركة الإبداعية في الثقافة الغربية.

وتنقسم أعمال أرابال إلى ٥ مراحل كبرى:

١) المرحلة المسرحية الأولى وتمثلها أعمال مثل «نزهة»، «المتاهة» عام ٥٦، وفي هذا المسرح يقدم الكاتب عوالم دائرية مغلقة على نفسها بشكل خاص تحيط بها أدوات مبتذلة وتتحرك في الزمن الحاضر بلا رؤية في النهاية.

٢) مسرح الرعب وهي فترة يذهب فيها المؤلف إلى أقصى حدود تجربته اللغوية والتشكيلية، مغيرا بذلك لغة المسرح في عصره بطليعيته الخاصة به وتمثل هذه المرحلة أعمال مثل «حب مستحيل»، «المكعبات الأربع» عام ١٩٥٧،...

٣) مسرح الأنا والعالم وفيه يكتشف المؤلف ذاته في جوهرها في السياق الاجتماعي ويمثلها «حديقة الملذات» عام ١٩٦٧والتي توقف عن كتابتها في السجن في اسبانيا ثم استكملها بعد خروجه.

٤) مسرح الانا في العالم.. من خلال تجربة السجن في اسبانيا يحاول اكتشاف علاقة التصالح بينه وبين العالم فيعطي الفرصة للآخرين للحديث محتفظا لنفسه بدور منظم اللعبة المسرحية وتمثلها مسرحيات مثل «الفجر الأحمر والأسود» ١٩٦٨، «وضعوا القيود على الأزهار»،...

٥) مسرح نفيه الإرادي الذي قدمه في فترة الانتقال السياسي في أسبانيا من فاشية فرانكو إلى الملكية الديمقراطية والذي يحلل فيه الكاتب رؤيته النقدية والساخرة للواقع والتقاليد في اسبانيا، تمثلها مسرحيات «على الجبل»، «تهمة التفتيش»..... وقد تحولت حياة وأعمال ارابال إلى مصدر من مصادر الفضائح في أسبانيا في ذلك الوقت، لدى المحافظين والليبراليين الذين يرغبون في إحداث تغيير دون قطيعة- مع النظام الحاكم. ووصل الأمر لدرجة أنه في عام ٧٦ اعتبره أحد الوزراء الأسبان واحدا من قائمة تضم ٦ شخصيات أسبانية خائنة وأثناء سنوات الانتقال السياسي في اسبانيا تبنى ارابال مواقف أثارت الذعر في الرأي العام وكان عليه أن يقترب من مصادر السلطة الثقافية والسياسية وأن يتبنى مواقف معينة كانت الظروف تفرضها على طبقة المثقفين غير أن ارابال ظل مخلصا لذاته ولخطابه الفردي مسلحا بموهبته وخياله الرحب.

** وإذا ما اقتربنا أكثر من ارابال وبدأنا قراءة نصوصه المسرحية سنرى أن شخوصه شديدة الشبه بنا تحمل هذه الروح الساخرة والساذجة في أن واحد تحاول الخروج من متاهة الدوائر المفرغة.. فلاتستطيع ولكنها لا تزال تحاول على أية حال.

.. أبطال مسرحيات ارابال في معظمهم من حيث لغتهم وأسلوب

اللوحة للفنان يوسف كامل

حياتهم ونظرتهم لأنفسهم ولمن يتعاملون معهم يشكلون أصالة وحداثة فنية تذكرنا بكتابات كافكا وبيكيت.. هم أناس فقراء مهملون، ملتاعون بما بهم من جراح ومن ثم تشوب بعض القسوة الطبيعية شخصياتهم وهم كذلك ساخرون هزليون إلى حد السذاجة لا يفطنون إلى حقيقة أفعالهم التي يقدمون عليها والتي يعيشونها.. يلقون بأنفسهم إلى التهلكة بلا بصيرة فيسقطون جرحى أو يضيعون.

فى مسرحية «نزهة فى الجبهة» يصور أرابال عبثية الحرب وهى تعد أكثر مسرحياته نجاحا، إذ قدمت فى ألمانيا، انجلترا، الدول الاسكندنافية، الولايات المتحدة، بولندا، ومصر، ولاقت نجاحا كبيرا... عبر فيها من خلال موهبته بالبسمة الساخرة عن مخاوفه تجاه مجتمعه

الملئ بالإحباطات والفساد.

في المسرحية يسخر ارابال من عبثية الحرب الأهلية فنحن امام جندى تصدر له الأوامر بعدم التحرك من الجبهة فتاتى إليه اسرته لزيارته ومن ثم يمارسون الحياة بسذاجتها وبساطتها ومن هنا تنبع المفارقات المأساوية والمضحكة في نفس الآن.. فأسرته الصغيرة تحضر معها الطعام وتريد أن تلتقط صورة تذكارية مع الابن الجندى ويوصونه بغسيل أسنانه... وإلى الجبهة ياتي جندى من فرق الأعداء وشيئا فشيئا يصبح العدو الأسير شخصا مالوفا يتناول الطعام ويجالس هذه الأسرة ويصير فردا منها...

ونجد في توحد ردود الفعل بين فرناندو (الجندى) والجندى العدو مصدرا مثيرا للضحك والسخرية فالإثنان يعانون من الخوف ومن عدم الفهم لحقيقة دورهما في هذه المعركة وبعد وقوع الغارة على الجبهة ياتى ممرضان ليبحثا عن القتلى فيتصاعد حس الكاتب فى إبراز تهويم عدم إدراك الذات، فيردد أعضاء الأسرة «هل انتم متاكدون من انكم لم تجدوا بيننا قتلى».. وتتساءل السيدة تيبان والدة فرناندو عن طبيعة المعركة ولم يتقاتل الأبناء: «لماذا يعادى بعضكما البعض؟ هل ولدتم أعداء أم انكم أصبحتم أعداء بعد ذلك؟» ... ويتساءل الجندى ذاته «أنا لم افعل شيئا ولم اسئ إلى احد»، مشيرا إلى الانفصال بين الجندى الأسير والقوة العليا المدبرة للحرب فهو لا يدرى شيئا عن اى شئ...

ويتدرج الكاتب باسلوبه المسرحي الساخر بالأحداث حتى يصل إلى قمة السخرية عندما يستعرض كل من الجنديين الأساليب التى يتخذها قائد كل منهما فى إدارته للحرب فيكتسفان فى النهاية تطابق هذه الأساليب... «أليس من المحتمل أن يكون نفس القائد؟»!!

وينهى الكاتب المسرحية بطرح رغبة الجنديين الساذجة فى إيقاف الحرب... فكيف نوقفها؟...» الأمر سهل- هكذا يقول السيد تيبان مخاطبا الجنديين- تخبر انت زملاءك بان الأعداء لا يريدون الحرب وانت تخبر زملاءك بنفس الشئ فيعود كل إلى بيته».. إلا أن هذه الرغبة في إحلال سلام ساذج تنتهى بعد أن اتفق الجميع على ضرورة إنهاء الحرب بطلقات المدافع- نهاية ساذجة.. موت الأطراف المتحابة المتعادية بطلقات المدافع.

فى مسرحية «المتاهة» نتعرف على أنفسنا بدقة أكثر. فهنا نحن ندخل العالم.. وما العالم إلا متاهة صغيرة من الأغطية التى تتصاعد فوق بعضها بصورة تتعذر معها رؤية (معرفة) اى شئ أبعد من مائة متر.. هذه المتاهة التى تحوى كل يوم الافا من الضيوف والسجناء.. إلا أن هذه الأغطية لم تقفز من السماء من تلقاء نفسها.. فهناك يد «مرئية» ترتب وضع هذه الأغطية كل صباح..يحاول بطل «المتاهة» اتيين ذلك التائة البسيط أن يستنجد بميكائيلا فتجيبه «إذا جئت معى فستضيع على نفسك اخر فرصة للخروج من المتاهة ولن تنجو من الموت جوعا أو عطشا وإذا حاولت وحدك الخروج من هنا فستلاقى

نفس الصعوبات ولكن مع اخطار اقل لأن هذه الجزيرة حسب تركيبتها الطبيعية تجعل المرء ينجح في العودة إلى النقطة التي بدأ سيره منها دون التعرض للموت جوعا في المتاهة».

.. أيه سخرية .. أليست هذه الحياة بمفهومها الساذج البسيط .. كاننا نبدأ من نقطة ما .. ندور حولها ثم نعود إليها .. نلهث .. هل ثرانا وعينا أى شئ أثناء ذلك؟.. البعد الزمني للحدث يشكل مفارقة أخرى فقد دخل بطل هذه المتاهة وزميله إلى الحديقة- المتاهة منذ سنين طويلة وفشلا دائما في الخروج منها..

تقف ميكائيلا أمام زميله الذى انتهى به الأمر إلى الانتحار .. «منذ نعومة أظافرى أراه هكذا مقيدا .. كنت آتى إلى هنا كل صباح وكنت أمامه لأن مشاهدته لى كانت تدخل السرور إلى نفسه ثم بعدها نلعب سويا .. أحضر الرمل في دلوى الصغير وهو يدفن لى قدمي في ذلك الرمل ولكنى كنت أجد صعوبة في اللعب معه كان دائما مقيدا ومريضا جدا..

.. ولأن كل من يدخل الحديقة أو يخرج منها لابد أن يجتاز استجوابا أمام القاضى فقد انتهى الأمر بمحاكمة اثيين واتهامه بقتل زميله المنتحر..

.. «هاهو ذا الأب الطيب.. إنه يلبس قناع الوالد الطيب وما هو فى الحقيقة إلا طاغية .. انظروا إلى ظهر ميكائيلا وسترون آثار الدماء السائلة من ضربات السياط التى ألهبته بيدى أبيها ليلة أمس».. هكذا يصيح أثيين.. إلا أن ميكائيلا ذاتها نجدها تربت على ظهر هذا الطاغية برفق ويبقى اثيين ساكنا لفرط طيبته وبؤسه .. تقترب دقات الطبول فيرفع طرف أحد الأغطية ليدخل ثانية فى المتاهة.. وهاهى ميكائيلا التى تعرف كل شئ ترضخ بتلقائية ساذجة بدورها للطاغية أبيها الذى يقبلها بين الحين والآخر..

فهل يهزأ أرابال هنا بالمعرفة؟.. فليست المعرفة وحدها بكافية للخروج- على ما يبدو- من ذلك؟.. وهل نقدر على فعل أى شئ فى النهاية؟.. إنه لا يجيب على السؤال.

فى مسرح فرناندو ارابال نتعرف على مسرح اللامعقول باعتباره محاولة للإجابة عن أسئلة ميتافيزيقية تؤرق روح الإنسان فى بحثه عن معنى للوجود.. واختبار متانة العلائق بين الموجودات. وهو فى سبيل ذلك ينكر منطقيتها مبدئيا ويظهر كل شئ فى غير مكانه الطبيعى مما يثير الدهشة.. لكنها دهشة مزدوجة الأثر، فهى من ناحية تحض على عدم المضى فى حياة رتيبة فاترة تقوم على مسلمات متفق عليها بغير مناقشة..

وهى من ناحية ثانية توصل إلى قيم جديدة تأتى من تحطيم الروابط المستتبة بين الأشياء.

المراجع:

* ظواهر المسرح الاسبانى
د.صلاح فضل
* مسرح العبث مفهومه ، جذوره، أعلامه
د. نعيم عطية
* فرناندو ارابال ثلاث مسرحيات «نزهة فى الجبل» «المتاهة» ، «الفجر الأسود والأبيض»
ترجمة فاتن أنور- مى التلمسانى
من إصدارات مركز اللغات والترجمة- اكاديمية الفنون

الحانى

يقول المتصوفة.. انالبعد حجاب.. ويكابدون ما يكابدون ليقتربوا.. وباقترابهم تشف الرؤية وربما رفعت الحجب، ولاننى لست متصوفا - على الاقل حتى الآن - فاننى على العكس منهم.. اكاد اجزم بان القرب هو الحجاب، فاقترابنا الشديد ممن نحبهم، وتعودنا عليهم وعلى وجودهم الدائم وحضورهم المستمر، وامتلاء حياتنا بهم.. لا يجعلنا نشعر جيدا بقيمة هذا الوجود، او نحس تماما بحيوية هذا الحضور.. وكم من اشياء ومعان فاصلة فى حياتنا لا نستطيع ان نحيا لحظة واحدة بدونها، ونكاد مع ذلك لا نشعر اطلاقا بها ولا نلتفت إلى اهميتها او نتذكر انها موجودة حتى.. وإلا فهل نفكر - اى تفكير - فى الهواء الذى نتنفسه، او فى قلبنا الذى لاينى لحظة واحدة عن الدق والضخ!

ناوشتنى هذه الخواطر كلها وانا بصدد كتابة هذه الكلمة عن الغئب الحاضر.. حلمى سالم.. رد الله غيبته واعاده سالما غانما من بلاد الفرنجة التى امتنع عنها وتمنع عليها شابا فى ميعة الصبا.. وغازلها كهلا وراودها ووطئها وقد طعن فى السن! وعدت بذاكرتى إلى ربع قرن مضى.. إلى عهد الشباب الزاهر.. وزمن الطموح الباكر.. مستعيدا لشريط طويل عريض ملئ بالاحداث والاحلام والضحكات والآلام والغراميات والإحباطات والثقافة والشعر والمعارك والهزائم والامانى والانتصارات.. وحلمى سالم يحتل الصدارة من إدات هذاالشريط المتخم..صناعة لها، وتاثيرا فيها، وكانى اراه الآن فى الاجتماعات الاولى لإضاءة.. شعلة من الحماس والحيوية.. محفزا لنا ومشجعا إذا ترددنا، ومذللا للصعوبات.. فحلمى سالم، للحق والتاريخ وبدون ادنى شك.. كان ديناموا هذا المشروع.. وقلب المفاعل الشعرى السبعينى.. يضطلع بالمهام (من/ إلى) كما يقولون.. وكان يؤمن إيمانا جوهريا منظما بضرورة العمل الجماعى.. وبانه لا مخرج من المازق الراهن (والذى مازال راهنا) فى الثقافة أو الفكر او الشعر او السياسة إلا بالحلول الجماعية، فلم تعد هناك فرصة لحلول فردية بمعزلة.. ولم يقتصر دور حلمى سالم فى إضاءة على (الشغل) الذى يبدا من دعوة الشعراء واختيار المواد، والدفع بها إلى المطبعة، واحتضانها يوميا حتى تصدر المجلة فى ثوبها القشيب.. بل كان المنظر الاكبر لإضاءة.. وأدائها ومنطلقاتها ورؤاها ومسعاها الجماعى وفكرها الاستطيقى وعلاقتها بالجماهير إلى آخر كل ذلك.. ومع ان حلمى سالم - كإنسان - مثال للرقة والدماثة والكياسة والادب الجم بالآخرين وبرفاقة بشكل عام.. ولكنه كان يتحول إلى إنسان آخر تماما إذا هدد شخص ما - وقد حدث - "إضاءة" .. او حاول استغلالها لإغراضه الضيقة ومطامعه الصغرية.. هنا يتحول حلمى سالم إلى مخلوق آخر.. شراسة وحسما وقوة بل وقسوة احيانا.. واعترف - الآن - اننا فى معظم الاحيان كنا نكتشف انه على صواب.. وإن كنا لم نر ذلك فى حينه بدق !

وحلمى سالم لا يتصور ان ثمة قيمة فى الحياة كلها.. إلا للشعر، ولا معنى للوجود برمته إلا بالحب.. ولا اهمية للكون بحالة إذا لم يكن فيه فكر وثقافة واصدقاء ونساء جميلات وموسيقى وعبد الوهاب خصوصا.. اقصد انه لا يقيم اعتبرا للفلوس.. معه.. او ليس معه.. لا يهم.. ولا يفكر فى الغد على الإطلاق (بمعنى السعى إلى تامين المستقبل له او للاولاد فى ظروف مقلقة كالتى نحيا فيها جميعا).. وقد يكون فى هذا انانيا بعض الشئ.. ولكنى هكذا هو حلمى!..وبرغم ذ لك.. لم ار من هو اكثر حنوا وحدبا منه على اصدقائه وحبا لهم وذوبانها مع آلامهم ومشاكلهم بشكل رؤوم وخاص.. ولعل هذا هو ما فوجئ به عبدالمنعم رمضان فى ذات رحلة مع حلمى حينما الم به تعب مفاجئ.. وقام حلمى برعايته الحانية المفرطة الحدب التى ادهشت عبد المنعم جدا.. فاعتمده من يومها (اما) ثانية له!

ومن صفات حلمى الجميلة ايضا.. رحابته الديمقراطية فى التعامل مع الآخرين.. ومع اشعار الآخرين ومدارسهم الفنية المختلفة.. وقدرته الهائلة على تنظيم افكاره.. وترتيب حديثه.. وحضوره الشفهى المنسق وكانه يكتب تماما.. وسعة حيلته ومنطقه المقنع المفحم مع خصومة الفكريين.. الخ.. الخ.. وعذرا لضيق المساحة.. اما عن دوره هنا فى (ادب ونقد) فهذا حديث يطول ويطول.. يكفى اننا نشعر يقينا (وعمليا) ان مكانه فيها ليس بامكان سواه ان يشغله.. ناهيك عن ان يملاه!.. وها نحن الآن فى انتظار وعده فى مكالمة اخيرة له بالعودة إلى موقعه ومكانه من جديد فى قلب حياتنا الثقافية والشعرية المعاصرة.

ماجد يوسف

أ. علاء الدين شوقي
www.lisanarb.com

مكتبة الأسرة

أضخم مشروع للقراءة في تاريخ مصر الحديث

تحت رعاية السيدة

سوزان مبارك

مهرجان

القراءة للجميع

١٩٩٥

يبدأ العام الثانى لمكتبة الأسرة أضخم مشروع عرفته مصر لتقديم الثقافة الحقيقية والرفيعة من خلال الكتاب لجموع المواطنين بأسعار رمزية تشترك فيه عدة جهات.. هى:

- جمعية الرعاية المتكاملة ■ وزارة الثقافة ■ وزارة الإعلام
- وزارة التعليم ■ وزارة الحكم المحلى ■ المجلس الأعلى للشباب والرياضة
- وتقوم على تنفيذ المشروع الهيئة المصرية العامة للكتاب

إليك عـزيزى القارئ

القائمة الكاملة لجميع كتب

مكتبة الأسرة.. الفرصة أمامك

لتكوين مكتبة متكاملة

بثمن رمزى

ويواصل المشروع نشر الفروع الثلاثة لمكتبة الأسرة وهى:

أولاً: تراث الإنسانية: وتضم الكتب الأصيلة التى عاشت عليها وبها الأجيال السابقة وشكلت مسيرة حضارة الإنسانية على مر العصور بسعر ٢٥ قرشاً فقط للنسخة الواحدة.

ثانياً: الأعمال الإبداعية من روائع الأدب العربى: والتى جادت بها أقلام الشوامخ من كبار أدباء مصر والعالم العربى بسعر النسخة جنيه واحد لاغير..

ثالثاً: الأعمال الفكرية من روائع الفكر العربى: وهى الكتب التى تضم الفكر الخلاق الصحيح الذى واكب مسيرة مصر والوطن العربى لكبار الكتاب بسعر النسخة جنيه واحد لاغير..

وقد تم مضاعفة الكميات المطبوعة هذا العام لإتاحة الفرصة لأكبر عدد من القراء فتم طرح ١٥٠ ألف نسخة من كل عنوان ويبدأ البيع من اليوم الاثنين حيث تصل الكتب يومياً وتباعاً من المطابع لمنافذ البيع مع جميع باعة الصحف وفى فروع هيئة الكتاب بالقاهرة.

مكتبة الاسرة
أروع ما قدم رواد الفكر والادب للبشرية

مع تحيات :
اللجنة العليا لمهرجان القراءة للجميع

رقم الإيداع ٧٥١٢/ ٩٢

السعر ٢ جنيه

الأمل للطباعة والنشر ت: 3904096